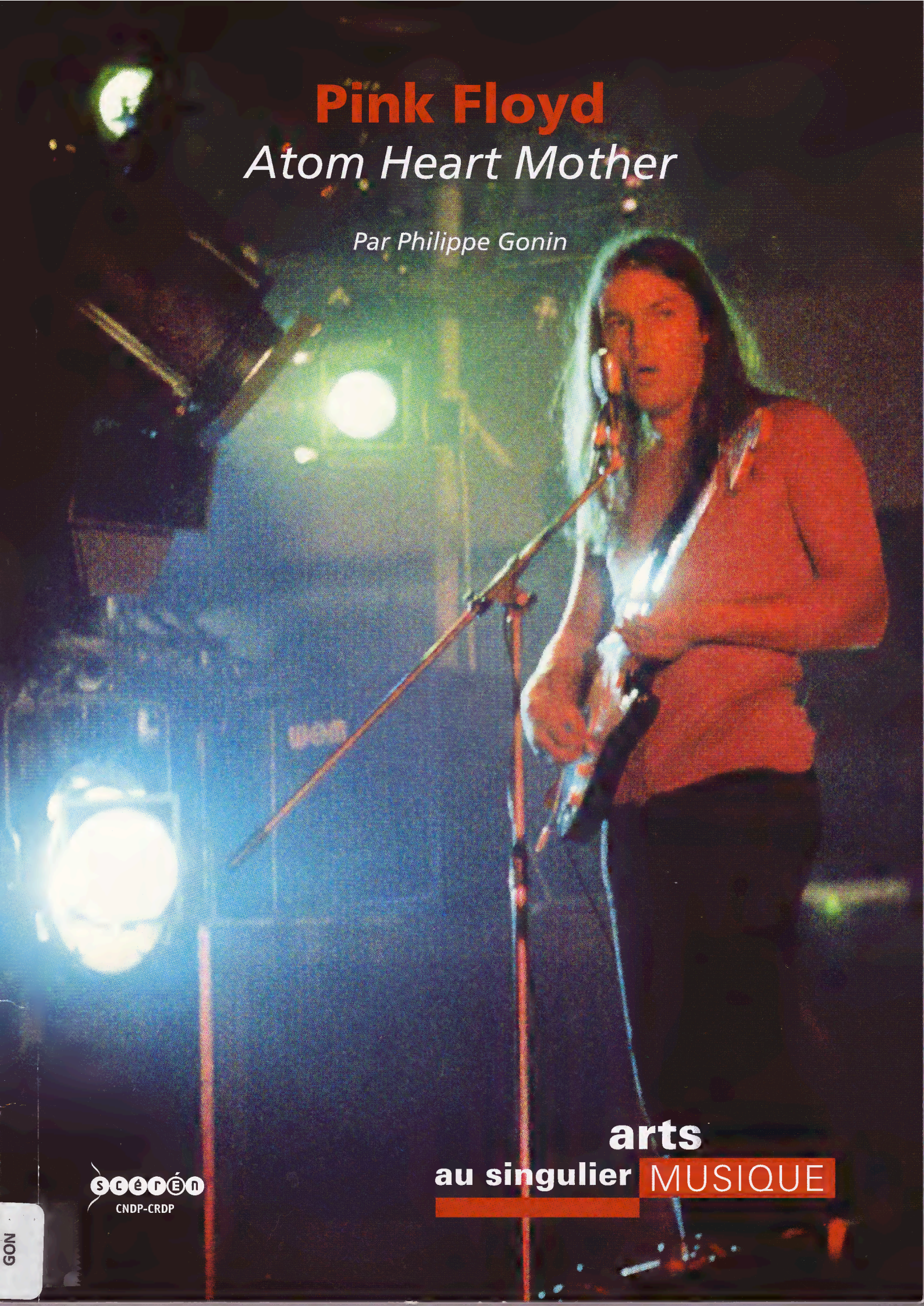


Pink Floyd
Atom Heart Mother

Par Philippe Gonin

arts
au singulier MUSIQUE

scéren
CNDP-CRDP

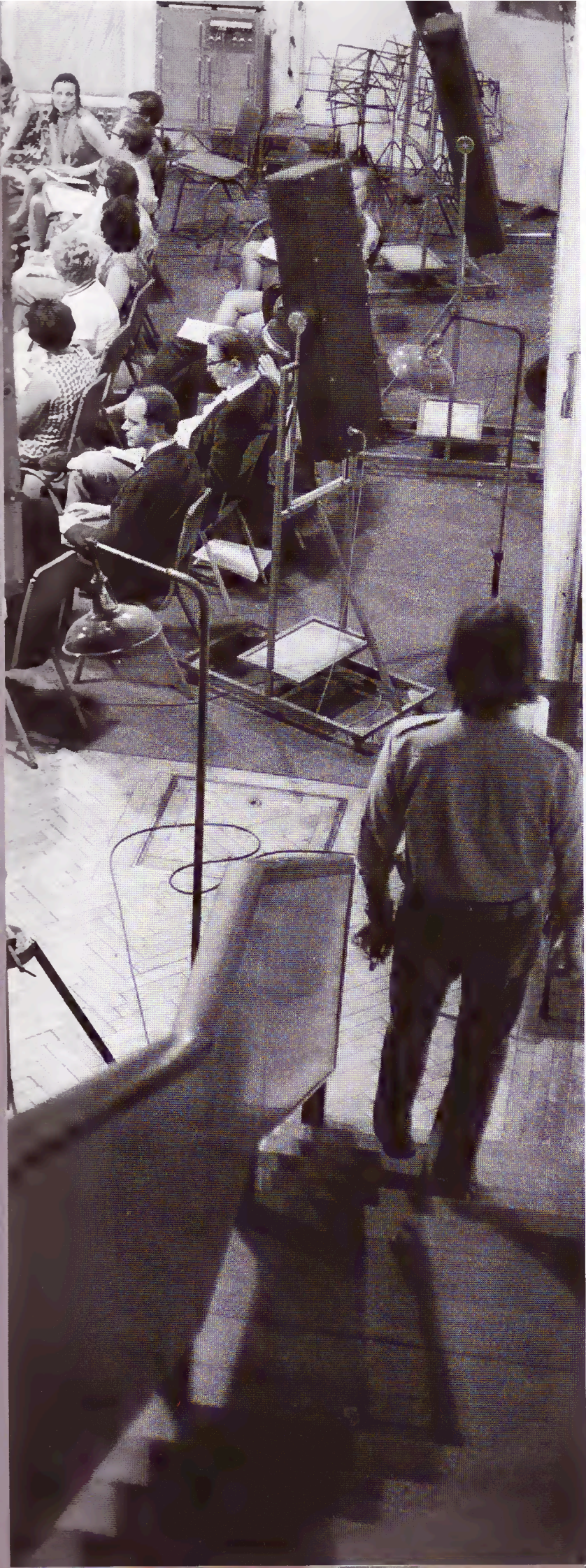
GON

781.66
GON
n° 21301

Pink Floyd

Atom Heart Mother

Philippe Gonin



Remerciements

Ron Geesin, Victoria Gilbert, Vincent Maestracci
et l'équipe du CNDP pour son aide patiente et méticuleuse.

Crédits photographiques

Couverture
David Gilmour en concert à Lyon, 1971.
© Photo Claude Gassian

Page de titre
Pink Floyd, 1967 : Nick Mason, Syd Barrett, Roger Waters, Richard Wright.
© Retna pictures

Page 2
Le chœur d'*Atom heart Mother,* dans les studios d'Abbey Road, juin 1970. Au premier plan, descendant l'escalier, Pete Bown, l'ingénieur du son.
© Coll. Ron Geesin (détail)

4e de couverture
Nick Mason et Philippe Gonin, 4 juillet 2011.
© Philippe Gonin

Pilotage et coordination

Vincent Maestracci, Inspecteur général de l'Éducation nationale
Bruno Dairou, directeur-adjoint de l'édition, CNDP
Maxime Kaprielian, chargé de mission musique, CNDP
Pierre Laporte, chargé d'études à la DGESCO
Claude Renucci, directrice de l'édition, CNDP

Édition et iconographie

Catherine Douçot, CNDP

Secrétariat d'édition

Sophie Roué, CNDP

Maquette

Tony Mazurek et Isabelle Guicheteau, CNDP

© CNDP, troisième trimestre 2011
ISBN : 978-2-240-03262-1
ISSN : en cours

Ce livre est conforme à la nouvelle orthographe
www.orthographe-recommandee.info

Sommaire

5 **Avant-propos**

7 **Préface**

9 **Pink Floyd avant *Atom Heart Mother* : brève histoire**

13 **Pink Floyd et la tentation symphonique**

18 **L'usage du bruit dans la musique de Pink Floyd**

24 **Organologie floydienne**

28 **De *The Amazing Pudding* à *Atom Heart Mother* : maturation d'une œuvre**

35 **Analyse d'*Atom Heart Mother***

58 **Réception d'*Atom Heart Mother***

61 **Conclusion**

62 **Bibliographie**

62 **Webographie**

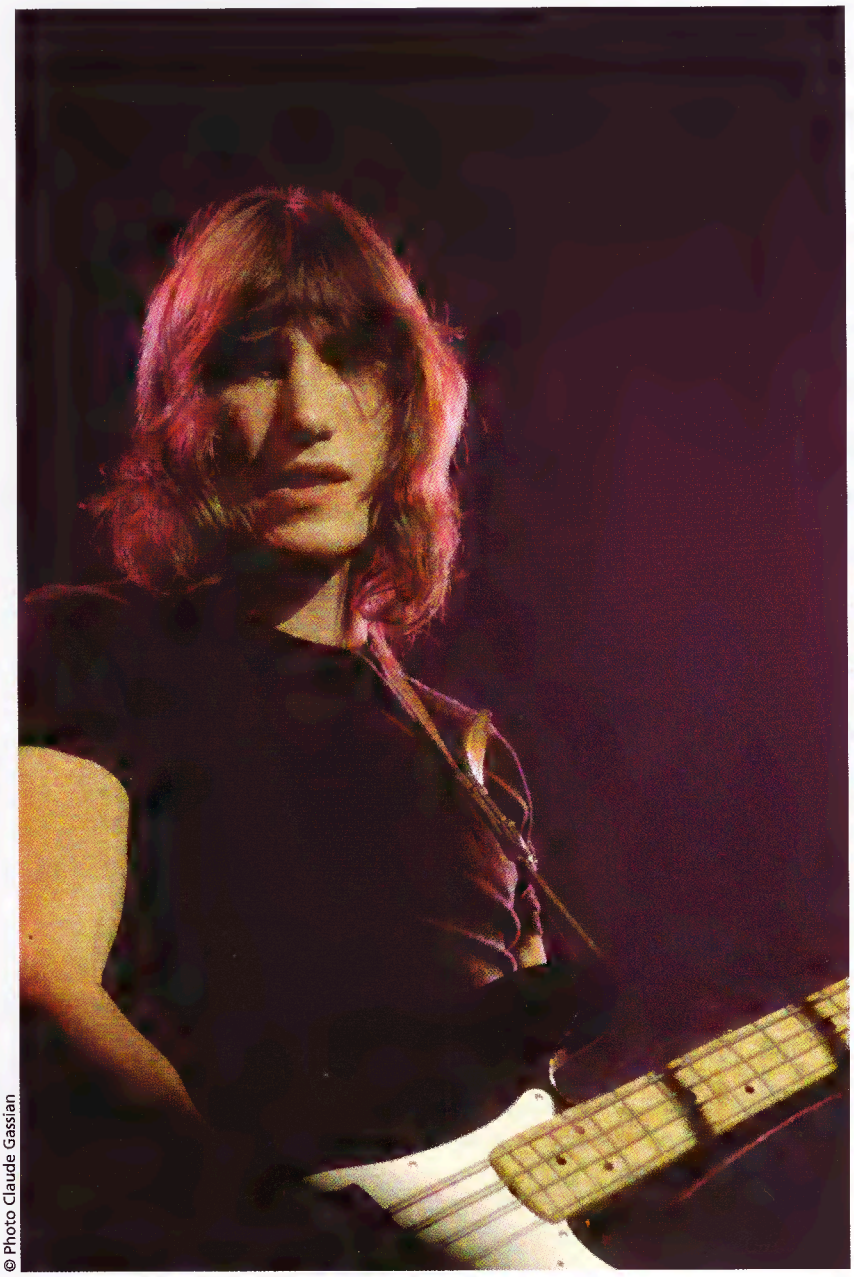
63 **Discographie**

63 **Vidéographie**

Sommaire des encadrés

13 Groupes de rock et musique savante ou le jeu de la tentation 14 Qu'est-ce qu'un *concept album* ?

22 Ron Geesin 36 Pink Floyd et l'image 37 Le choix des titres



© Photo Claude Gassian

Roger Waters en concert à Lyon, 1971.

Avant-propos

Vincent Maestracci, inspecteur général de l'Éducation nationale, enseignement de la musique, groupe des enseignements et de l'éducation artistiques.

Imaginons un peu : si Bach[1] et Varèse[2] s'étaient croisés sur le chemin de la création, qu'auraient-ils composé ensemble ? Si la virtuosité de Marin Marais[3] s'était alliée à celle de Liszt[4], y aurait-il eu des interprètes pour oser s'en emparer ? Si les luxuriances orchestrales de Strauss[5] s'enrichissaient de celles de Marc-André Dalbavie[6], notre sensibilité à la couleur saurait-elle encore s'y retrouver ? Et si l'écriture pour chœur *a capella* de Thierry Machuel[7] croisait demain la route des Pink Floyd ou de l'un de ses musiciens, serait-ce sacrilège ou éminemment artistique ?

Ces questions ne trouveront jamais le moindre commencement de réponse. Cependant, elles ne peuvent que dynamiser l'écoute quelle qu'elle soit, notamment celle des œuvres de ces musiciens aux programmes des baccalauréats 2012 et 2013.

Au cœur de cet ensemble hétéroclite, *Atom Heart Mother* occupe une place singulière. Parue en octobre 1970, moins d'un mois après la disparition de Jimi Hendrix, cette œuvre vient clore une décennie de découvertes, d'aventures musicales électriques et de plus en plus électroniques. Très progressivement, le rock cherche à enrichir son énergie fondamentale d'une dimension savante, écrite, maitrisée. Comme si le rock, à son tour, devenait le territoire des compositeurs savants et plus seulement celui des héritiers – virtuoses – du blues.

Atom ouvre le chemin des seventies : formes plus complexes, plus longues, plus développées, flirtant volontiers avec le « concept », approfondissant l'écriture du timbre et imaginant des shows scéniques spectaculaires. Yes, Genesis, King Crimson et beaucoup d'autres suivront cette voie. Et ce seront les Floyd qui, en 1979, clôtureront brillamment cette première décennie *progressive* avec *The Wall.*

Cette même période de notre histoire récente de la musique occidentale a été parallèlement marquée par bien d'autres évènements. Quelques exemples : *...Explosante-fixe...* de Pierre Boulez en 1974, *Ainsi la nuit* d'Henri Dutilleux en 1976, mais aussi la *Messe pour le temps présent* et son célèbre *Psyché Rock* de Pierre Henry et Michel Colombier quelques années plus tôt (1967) ou encore, à cette même date, *Hymnen* de Karlheinz Stockhausen... Chaque auteur d'*Atom Heart Mother* a cheminé dans ce contexte, non pas rempli d'autres mondes indépendants, mais plus simplement d'autres musiques – sans oublier les *non occidentales* – dialoguant sans cesse pour une dynamique de recherche et de création. Musique de tradition écrite ou de tradition orale, savante ou populaire ? *Atom,* on le mesurera à la lecture de cet ouvrage, reste réfractaire à ces catégories pour imposer son essence, fruit d'une rencontre exceptionnelle entre des musiciens de traditions et cultures différentes, tous réunis par l'originalité d'un projet et l'intelligence de leurs talents respectifs.

Les champs de questionnement qui structurent les programmes du lycée[8] offrent autant de points d'entrée pour, au titre des grandes compétences développées par l'enseignement de la musique au lycée, *penser la musique dans le monde d'aujourd'hui.* Écouter et réécouter *Atom Heart Mother* aujourd'hui, l'inscrire dans un contexte et une histoire, c'est à coup sûr poser un jalon d'une culture musicale sans laquelle les logiques de la création musicale contemporaine peineraient à se dévoiler. ■

1. Au programme du baccalauréat 2012 : Johann Sebastian Bach, *Symbolum Nicemum (Credo)* extrait de la *Messe en si mineur,* BWV 232.
2. Au programme du baccalauréat 2012 : Edgard Varèse, *Déserts.*
3. Au programme du baccalauréat 2012 : Marin Marais, *Les Folies d'Espagne.*
4. Au programme du baccalauréat 2013 : Franz Liszt, *Miserere du Trovatore, paraphrase de concert,* S433.
5. Au programme du baccalauréat 2013 : Richard Strauss, *Don Juan,* op. 20.
6. Au programme du baccalauréat 2012 : Marc-André Dalbavie, *Color.*
7. Au programme du baccalauréat 2013 : Thierry Machuel, ensemble d'œuvres (*Dark like me,* extraits ; *Paroles contre l'oubli,* extraits ; *Amal waqti,* extraits).
8. Recherches formelles, le timbre et le son, le rythme et le temps, l'interprétation ou l'arrangement pour la section L-Musique, continuités et ruptures, héritages et perspectives, l'œuvre et son organisation, ses pratiques, l'histoire, les autres arts en enseignement facultatif toutes sections générales et technologiques.

© Coll. Ron Geesin

Ron Geesin dans les studios d'Abbey Road, juin 1970.

Préface

Mai 1970. Dehors, c'est la canicule. Une chaleur encore plus écrasante règne dans le petit studio situé au dernier étage de notre maison. Je suis en caleçon et je contemple une bande intitulée *Epic*. Les Pink Floyd me l'ont confiée avant de partir en tournée en Amérique. C'est un morceau de 23 minutes, grossièrement mixé à partir de différentes sections qu'ils ont enregistrées dans les studios londoniens d'EMI, à Abbey Road. Ce que je trouve sur la bande se résume à une « piste d'accompagnement », agrémentée de quelques solos de guitare, sur laquelle ils ont l'intention d'enregistrer « quelque chose de grand ». Nous nous sommes mis d'accord sur le nombre minimum de musiciens nécessaires – et accessibles. Le guitariste David Gilmour et le claviériste Rick Wright m'ont chacun rendu visite pendant une heure pour me suggérer quelques idées à propos des deux premiers thèmes et de la première partie des chœurs. Rien n'est encore écrit à ce stade.

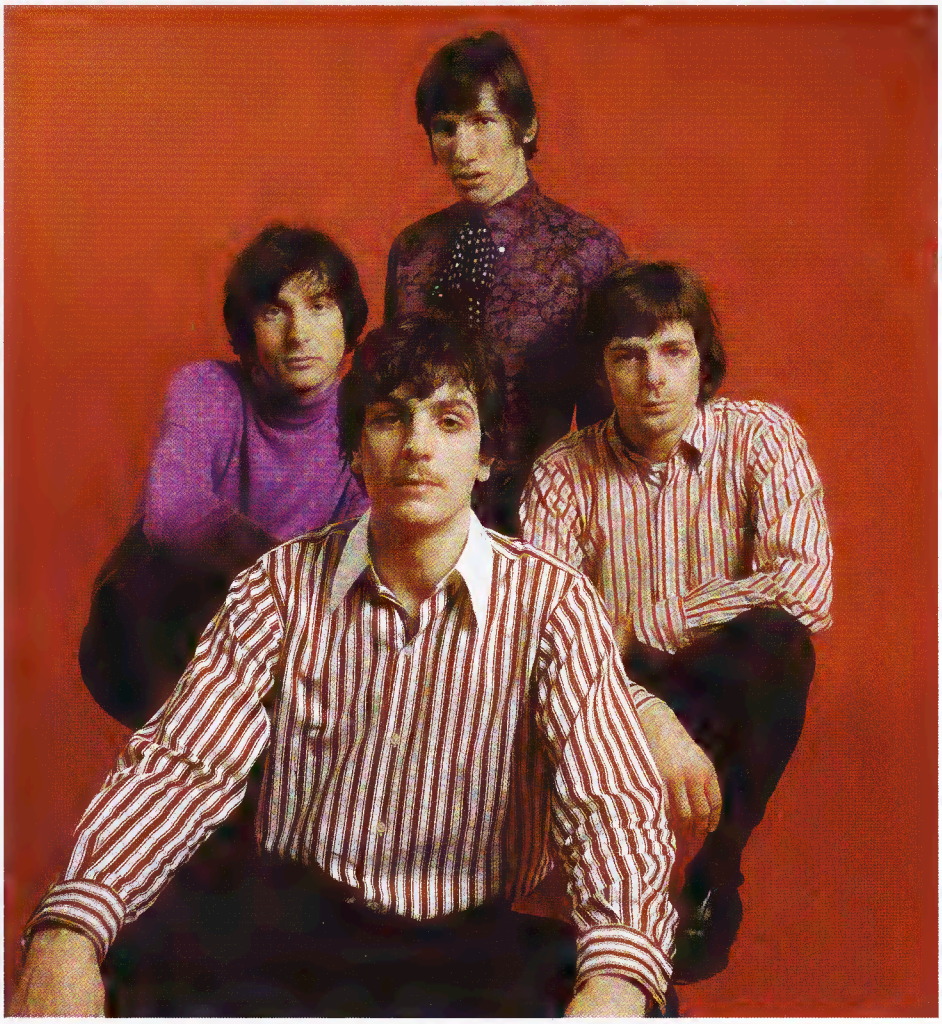
Je commence par relever tous les accords dans des mesures, de façon à me donner un cadre structurel d'ensemble, sur lequel je vais pouvoir planter des « poteaux indicateurs ». J'écris ensuite l'introduction avec les cuivres – sans doute une déclaration contre le monde « du rock » – qui va devenir le thème principal. Après le reste « coule de source », comme disait mon grand-père. Pourtant quand le groupe rentre des États-Unis, rien ne coule vraiment de source : aucun d'eux ne sait lire la musique. Il est quasiment impossible de leur expliquer ce que j'ai fait. C'est donc avec une grande appréhension que nous nous rendons à Abbey Road pour écouter ce que mon cerveau peu commun a imaginé...

L'auteur de ce dossier, Philippe Gonin, a exploré avec finesse l'amalgame étrange né de la rencontre des idées d'un compositeur atypique et de l'empreinte nébuleuse d'un groupe de rock qui voulait faire « quelque chose de grand ». Il est de notoriété publique que le groupe n'a jamais beaucoup aimé ce morceau et pour ma part j'ai toujours décrit ma contribution comme un bon travail d'artisan. Pourtant quelque part « ça » a fonctionné. Ce fut une chance pour moi que de pouvoir invoquer des mélodies sur des suites d'accords improbables, de jongler avec la phonétique et de critiquer l'univers du rock. Qui aurait pu imaginer que les Pink Floyd recevraient leur premier disque d'or grâce à cet opus ?

Le processus de composition implique l'intervention d'un registre de compétences humaines très étendu : du froid esprit d'analyse aux abymes de l'inconscient. Cette œuvre fonctionne peut-être parce qu'elle englobe ces deux extrêmes. À propos de créativité, j'ai dit « qu'il fallait savoir laisser le conscient au vestiaire pour que l'inconscient s'exprime (de façon salutaire) ». Nous faisons les choses inconsciemment de sorte que nous pouvons ensuite les analyser consciemment. Cela nous permet de voir le chemin parcouru... Alors, quel chemin ai-je parcouru ?

Ron Geesin

Traduction de Philippe Gonin, révisée par Audrey Amoussou.



© Pictorial / Dalle

Les Pink Floyd, Londres, 1967. Au fond : Roger Waters. Au second plan, de gauche à droite : Nick Mason et Richard Wright. Au premier plan : Syd Barrett.

Pink Floyd avant *Atom Heart Mother* : brève histoire

Un groupe mythique

Monument incontestable du rock, en panne d'activité depuis l'inespérée réunion du Live Aid de 2005 et certainement définitivement enterré depuis la disparition prématurée de Richard Wright en 2008, Pink Floyd est de ces groupes autour desquels se bâtissent des légendes, dont l'histoire du rock et la presse musicale sont friands. Le Floyd a, de sa propre volonté ou bien malgré lui, vu des mythes se construire autour de lui. Le premier est celui entourant son leader d'origine : un Syd Barrett à la santé mentale dérangée, créateur en solo de deux albums où se mêlent le sublime et le pathétique, et dont l'ombre portée semble recouvrir l'ensemble de l'œuvre de ses comparses, du *Lunatic* de *Dark Side of The Moon*, au personnage de Pink dans *The Wall*, en passant par l'absent de *Shine On You Crazy Diamond* et de *Wish You Were Here*. Le groupe, au cours de sa longue carrière, a vécu son lot de querelles intestines, de procès et diverses brouilles bien souvent liés à ce qui tue la créativité et menace tant de groupes une fois qu'ils ont atteint les trois niveaux que recherche toute rock star en herbe : *Fame, Fortune and Glory*.

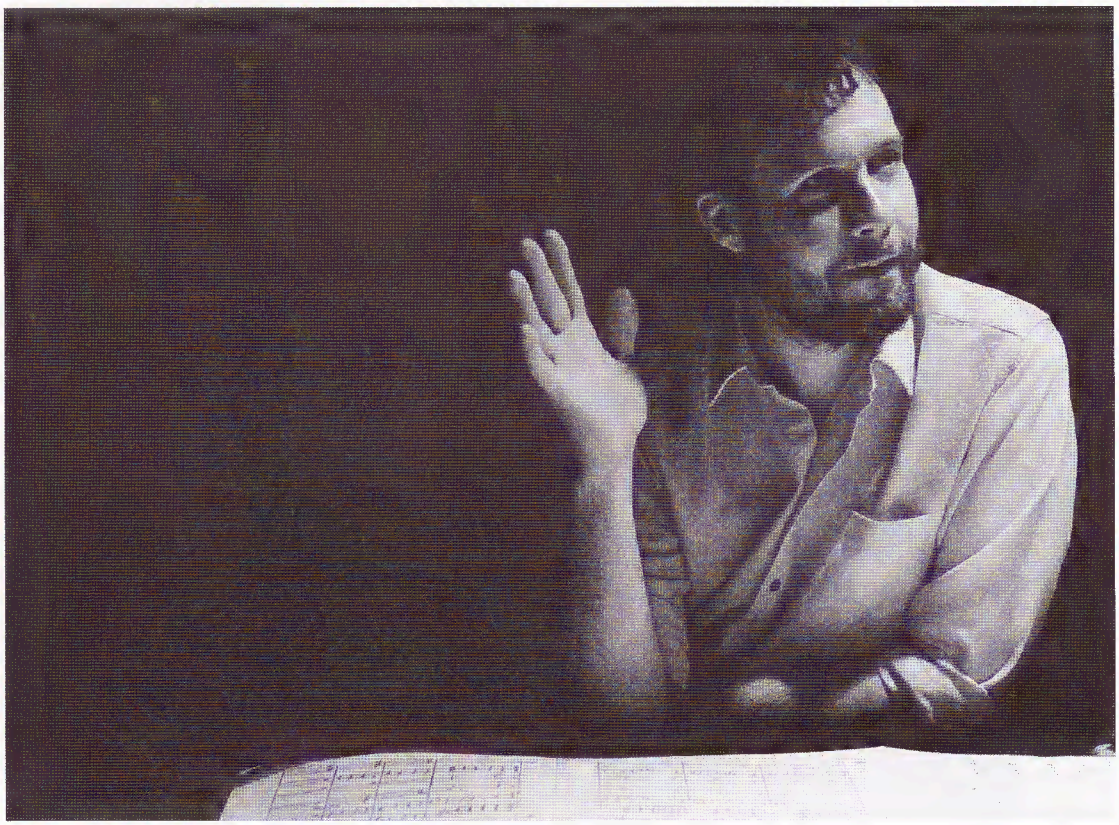
C'est *Dark Side of The Moon*, album de 1973 qui mena le Floyd au firmament du rock, apportant avec lui cette plaie qui finit par pourrir tout ce qu'elle touche et qu'un titre (prémonitoire ?) de l'album résume bien : *Money*.

Mais ce que l'argent apporte aussi, c'est la possibilité sinon de dépasser les limites, du moins d'en repousser les frontières aussi loin que possible. Ce que l'argent permet, c'est la possibilité d'envisager la démesure. Celle qui pousse le groupe à monter un spectacle encore inégalé dans sa mégalomanie et sa grandiloquence, *The Wall*. Sommet d'une œuvre ou boursouflure prétentieuse, selon que l'on se place pour ou contre un rock qui s'éloigne de ses racines, *The Wall* est à la fois un album (double), un film (réalisé par Alan Parker) et un spectacle hors du commun. Après un tel défi, le groupe ne pouvait aller encore plus haut. « À partir de ce moment [*The Wall*, la fin des années 1970], Pink Floyd n'est plus à proprement parler un groupe de *pop music* mais plutôt un problème posé à l'historien de la culture populaire » écrit fort justement Pacôme Thiellement[1]. Pour sortir de l'ornière, il lui fallut imploser et renaitre pour vivre une ultime période placée sous l'égide du seul musicien à ne pas avoir été là dès l'origine : David Gilmour.

Aujourd'hui donc, le Floyd est artistiquement mort et il n'y a pratiquement aucune chance de voir un jour paraitre un nouvel album[2]. Les deux seuls membres restants que sont Gilmour et Mason viennent pourtant de signer un nouveau contrat de cinq ans avec EMI. Le label prévoit de sortir une énième version remastérisée des albums mais aussi trois coffrets recelant des pépites inédites. Gilmour ne sort plus que des albums sous son nom[3] et Mason se préoccupe de sa collection d'automobiles.

En 1970, date de parution d'*Atom Heart Mother*, Pink Floyd n'est pas le géant que l'on connait. C'est encore un groupe qui cherche et parfois même *se* cherche, explorant des voies, des chemins qu'il lui appartient ensuite de prolonger ou

1. *Rock & Folk*, aout 2006, p. 49.
2. *Dixit* Nick Mason.
3. Des disques live mais aussi le très bel *On an Island* paru en 2006.



© Coll. Ron Geesin

Ron Geesin dans les studios d'Abbey Road, juin 1970.

d'abandonner. Un groupe en devenir bien que « l'album à la vache » soit déjà son cinquième opus en trois années d'existence discographique.

Origine du groupe

> « Les Pink Floyd résultèrent de la fusion de deux groupes d'amis, l'un gravitant autour de Cambridge d'où émanait Roger [Waters], Syd Barrett, David Gilmour et de nombreux futurs complices des Floyd[4]. L'autre groupe, comprenant Roger [Waters][5], Rick [Wright] et moi, s'était formé lors de notre première année d'architecture à l'École polytechnique de Regent Street, à Londres, où se situent les premiers souvenirs de notre aventure. »[6]

Provenant de la fusion de plusieurs groupes qui connurent des bonheurs divers sans jamais atteindre le firmament de la renommée, la formation – qui ne porte pas encore le nom de Pink Floyd – n'est, en 1964, qu'un groupe de *rhythm and blues* de plus, sans grande envergure ni réelle compétence musicale à l'exception, peut-être, du guitariste Bob Klose auquel se joignent Roger Waters, Richard Wright, Nick Mason et un chanteur, Chris Dennis. C'est à cette époque que l'ensemble intègre un nouveau venu, originaire de Cambridge. Ce nouveau musicien a pour nom Roger Keith Barrett, plus connu sous le pseudonyme de Syd Barrett. L'arrivée du futur leader d'une des formations les plus populaires de l'histoire du rock provoque dans l'immédiat le départ de Chris Dennis dont le groupe décide de se séparer.

Noël 1964 est une date importante. C'est un ensemble à peu près stabilisé qui entre pour la première fois en studio. Il y enregistre quatre titres : une reprise du *King Bee* de Slim Harpo et trois compositions de Syd Barrett intitulées *Double O Bo*, *Butterfly* et *Lucy Leave*. Pressés en tirage limité, il reste aujourd'hui quelques *bootlegs* permettant d'entendre au moins *King Bee* et *Lucy Leave*. Il est bien difficile, dans ces chansons encore empreintes de *rhythm and blues*, de déceler ce que le groupe s'apprête pourtant à produire[7].

4. Parmi ceux-ci : Storm Thorgerson fondateur d'Hipgnosis qui créa les visuels de la quasi-totalité des albums du groupe.
5. Nick Mason ne s'égare pas : originaire de Cambridge, Roger Waters fonde le groupe à Londres avec ses complices d'alors.
6. N. Mason, *Pink Floyd, l'histoire selon Nick Mason* (titre original, *Pink Floyd Inside Out*), Paris, EPA 2007, p. 9.
7. Dans le même temps, Gilmour et les Jokers Wild enregistraient cinq titres également en tirage limité. On y entendait entre autre une version de *Beautiful Delilah*, titre signé Chuck Berry (également repris, sensiblement à la même époque, par les Kinks).

© Photo Claude Gassian

David Gilmour en concert à Lyon, 1971.

Été 1965. Le groupe connait sans doute sa première mutation d'importance avec le départ de Bob Klose. C'est de son propre chef que le guitariste, sous la pression toutefois de ses parents et de ses profs, se résout à quitter ses camarades. Le musicien reconnait aujourd'hui que son départ fut une étape importante : « Les premiers trucs ressemblent aux Stones. On reconnaît la voix de Syd ou de Roger, mais il manque le "son Pink Floyd". Il a fallu pour cela que je parte. »[8] Ce départ laisse donc seuls Barrett, Waters, Wright et Mason... Ne reste plus qu'à trouver le nom d'un groupe qui se nomme encore parfois Tea Set. C'est chose faite lorsque Barrett revient un jour avec l'idée de composer un nom à partir de celui de deux *bluesmen* Pink Anderson et Floyd Council... le groupe prend alors le nom de Pink Floyd Sound. Une future légende est en train de naitre.

> « Avant, on était vraiment centrés sur le *rhythm and blues ;* parce que tout le monde était censé faire ça [...] Quand Syd a pris la tête du groupe, on a réaffirmé un style plus improvisé, autour des guitares et des synthés[9]. Roger s'est mis à jouer de la basse comme d'un instrument de premier plan. Et moi, j'ai réintroduit un peu de couleur classique. »[10]

De fait, même si son répertoire inclut encore nombre de standards de rock ou de *rhythm and blues*, le groupe joue de plus en plus de compositions collectives (comme *Interstellar Overdrive* dont le riff initial est toutefois emprunté à un titre de Love, *My Little Red Book*) et de chansons dues à la plume alerte de Syd Barrett qui va littéralement forger l'univers du premier Floyd.

C'est donc le groupe que l'on voit jouer *Interstellar Overdrive* dans *Tonite Let's All Make Love in London* (film réalisé par Peter Whitehead), qui signe chez EMI son premier contrat en 1967 et, outre quelques 45 tours marquants comme *Arnold Layne*[11] (en mars, *Candy and a Currant Bun* occupant la face B) ou *See Emily Play* (en juin, avec *The Scarecrow* en face B),

8. B. Klose, *In The Pink Floyd and Syd Barrett Story*, DVD, Otmoor Productions Limited, BBC, 2001.
9. En réalité, les orgues. Les synthés n'intégreront l'organologie floydienne qu'au début des années 1970.
10. « Entretien avec Richard Wright », *Mojo*, mai 1994, cité par G. Povey et I. Russell, *Pink Floyd : haute tension*, Paris, Seuil, 1997, p. 15.
11. Produit par Joe Boyd qui évoque sa collaboration avec le Floyd des origines dans *White Bicycles, Making Music in the 1960s*, Paris, Allia, 2008, voir notamment le chapitre 17. *Arnold Layne*, accompagné en face B de *Candy and a Currant Bun*, fut enregistré début février 1967 au Sound Techniques Studio. C'est à la suite de ce single qu'EMI signa les Floyd et leur imposa Norman Smith comme producteur. Ce dernier avait entre autres travaillé avec les Beatles et accompagna les Floyd jusqu'à *Ummagumma* en 1969. *Atom Heart Mother* est donc le premier album studio, hormis *More*, officiellement produit par le groupe lui-même.

publie en aout de la même année son premier album, *The Piper at The Gate of The Dawn*.
Disque presque entièrement dominé par la personnalité fantasque de Syd Barrett (seul un titre est signé Waters et *Interstellar* par l'ensemble du groupe), il ne reflète que partiellement les expérimentations sonores dont le groupe se montrait capable sur scène, préférant une collection de chansons où l'inspiration oscille entre fascination pour la science-fiction (*Astronomy Dominé*), comptines proches des *nursery rhymes* britanniques (*The Gnome*) et univers fantastiques (*Flaming*).
Leader incontesté du groupe, Barrett donne pourtant rapidement des signes de faiblesse mentale. Abus de drogues ? Sans doute, mais peut-être pas uniquement. Quoi qu'il en soit, ses manquements de plus en plus fréquents vont inciter les autres membres à recruter David Gilmour. À l'origine simple suppléant, il se révèle dans les années 1970 un membre essentiel du groupe avant d'en devenir à la fin des années 1980 l'ultime leader.
La formule à cinq fait long feu. De plus en plus imprévisible, Syd Barrett sera dès les premiers mois de 1968 laissé sur la touche. On l'entend encore sur quelques plages du second album, *A Saucerful of Secrets*, publié en juin 1968 tel que le touchant *Jugband Blues*, testament floydien de celui qui, malgré deux albums lunaires, ne refit jamais surface et meurt en 2006 des suites d'un cancer du pancréas et de complications dues au diabète.
Délesté de son leader charismatique, le Floyd se cherche. Débute alors une période foisonnante qui l'entraine vers des explorations nombreuses, d'expérimentations sonores en happening divers (la cérémonie du thé dans les concerts de 1969 et autres performances, dont reste comme témoignage discographique la dernière plage d'*Atom Heart Mother*, *Alan's Psychedelic Breakfast*). Il tente même une première expérience conceptuelle avec *The Man and The Journey*, suite musicale[12] empruntant à des pièces déjà existantes[13] la plus grande partie de sa substance musicale, tout en laissant simultanément entendre ce qui fera dans la décennie suivante la grandeur du groupe et ce qui reste les derniers soubresauts d'un psychédélisme moribond. Cette suite met en tous les cas à jour ce qui est et reste au fil des années l'une des marques du processus créatif du groupe : le recyclage.
Trois albums voient le jour entre l'éviction de Barrett début avril 1968 et l'enregistrement d'*Atom Heart Mother* : *A Saucerful of Secrets* (1968), *More* (1969) et *Ummagumma* (1969), double album cumulant un disque live, reflet du Floyd scénique de cette période et un disque studio expérimental du plus grand intérêt quoiqu'en disent de nombreux critiques, peu enclins à regarder cet album studio pour ce qu'il est : un champ d'expériences. Le Floyd cède encore à l'exercice du single. Mais l'échec de *Point Me at The Sky*[14] les encourage à renoncer définitivement à ce format.
Fin 1970, le 12 octobre précisément, parait *Atom Heart Mother*, point d'orgue de cette fin des sixties et ouverture sur la décennie à venir, l'album va au bout de certaines expériences (orchestrales) tout en refermant définitivement, sur le disque du moins[15], la porte des années 1960. L'album suivant (*Meddle* qui parait en 1971) marque l'apogée d'une première période que le film *Pink Floyd at Pompeii* se charge de refermer l'année suivante. En 1973, avec *Dark Side of The Moon*, le Floyd atteint son but. Pour la première fois, il crée l'album presque parfait. Cohérent d'un bout à l'autre, ne connaissant pas les faiblesses encore sensibles sur les albums bipolaires que sont *Atom* ou *Meddle*. Waters, quelque vingt années plus tard, attribue son succès au fait que *Dark Side* est « un disque très bien équilibré et bien construit, dynamiquement et musicalement, et je crois que l'humanité de son approche est très attrayante [...] Je crois que ce fut probablement le premier album complètement cohérent à être réalisé »[16]. Après *Dark Side*, le Floyd ne sera plus jamais le même. ■

12. *The Man*, quoique musicalement fort différent, expose en fait la même histoire que le *Days of Future Passed* des Moody Blues, album paru en 1967 et considéré comme l'un des premiers albums concept de l'histoire du rock (avec bien entendu le *Sgt. Pepper's* des Beatles). La similitude se prolonge jusque dans certains titres : chez les Moody Blues nous avons, successivement, *The Day Begins, Dawn, The Morning, Lunch Break, The Afternoon, Evening* et *The Night* (le célébrissime *Nights in White Satin*). Dans *The Man* – du moins dans la version donnée le 17 septembre 1969 au Concertgebouw d'Amsterdam – les titres suivants : *Daybreak, Work, Teatime, Afternoon, Doing It, Sleep, Nightmare, Daybreak (part 2)*. Si cette première partie décrit métaphoriquement une journée dans la vie d'un homme, peut-être pouvons-nous voir une reprise étendue de cette vision dans la première face de *Dark Side* (de *Speak to Me* à *The Great Gig in The Sky*), symbolisant la vie d'un être humain de sa naissance à sa mort.
13. *Pow R. Toc H.*, alias *Pink Jungle, Nightmare* qui n'est autre que le *Cymbaline* de *More* ou *The End of The Beginning* empruntant la dernière section de *A Saucerful of Secrets*.
14. Un single intéressant mais plutôt mineur dont la structure est assez proche du *Lucy in The Sky With Diamonds* des Beatles (couplets à 3 temps, refrains à 4) et encore empreints des sonorités typiques du psychédélisme.
15. Des pièces comme *Set The Controls For The Heart of The Sun*, *A Saucerful of Secrets* et *Careful With That Axe Eugene* figurant encore dans la *set list* de *Pink Floyd at Pompeii* en 1972.
16. C. Salewicz, « La face cachée de Roger Waters », *Vibrations Collector*, mai 2011. L'entretien n'est pas daté mais est vraisemblablement plus ancien.

Pink Floyd et la tentation symphonique

Groupes de rock et musique savante ou le jeu de la tentation

La fin des années 1960 voit le rock opérer une mutation radicale : les Beatles, les Beach Boys ont, entre autres, montré la voie d'un rock plus réfléchi, plus intellectualisé et dont les prétentions à devenir une musique plus élaborée vont aller en grandissant. Nous n'avons pas l'ambition de discuter ici qui, de tel ou tel groupe, va gagner le droit d'être historiquement considéré comme le premier. C'est d'ailleurs un débat que nous croyons stérile et préférons parler d'émulations respectives qui vont, d'un défi à un autre, faire progresser le rock vers d'autres contrées. *Progresser*. Le mot est lâché. Émergeant en partie du psychédélisme, dont par ailleurs le Floyd fut l'un des fers de lance en Angleterre, c'est bien vers un rock progressif qui dominera une bonne partie des années 1970 que le rock se dirige. Souffrait-il d'un complexe d'infériorité ? D'un manque de reconnaissance des milieux intellectuels ? Quelle qu'en soit la raison profonde – et le fait que des étudiants s'emparent également de cette musique est un facteur non négligeable – le rock se dirige à cette époque vers des contrées plus expérimentales qui, les techniques de studio aidant, tenteront d'intégrer celles issues de la musique concrète (les Beatles ont été précurseurs en la matière avec les boucles de *Tomorrow Never Knows* et plus encore avec *Revolution # 9*) mais aussi vers des prétentions classicisantes plus ou moins abouties, plus ou moins convaincantes. Quoi qu'il en soit, ces phénomènes, de plus en plus prégnants dans la création musicale de la fin des sixties, donnent bien naissance à ce mouvement qu'il est convenu d'appeler le rock progressif[1].

Christophe Pirenne souligne[2] :

> « La diffusion rapide de la terminologie [rock progressif] semble refléter une foi quasi unanime en l'inexorable progrès du rock. Foi nourrie en particulier par la multiplication des projets à connotation classicisante. Les Pretty Things sortent le premier opéra rock, *S. F. Sorrow*, en décembre 1968. À la fin de l'année 1969, on assiste à la publication du *Concerto for Group and Orchestra* de Deep Purple, de *Preservation Act I* des Kinks, de *Tommy* des Who et de *Ceremony, An Electronic Mass*, réunissant Spooky Tooth et Pierre Henry. Les concerts associant des formations de musique classique et des groupes de rock s'enchaînent de manière soutenue. »

Et l'on peut multiplier les exemples, avec The Nice (*Ars Longa Vita Brevis* et surtout avec *Five Bridges*), Procol Harum, les Moody Blues[3], etc. Si ces derniers participent à l'invention du *concept album*, la musique « classique » accompagnant leur œuvre évoque plutôt celle de longs métrages hollywoodiens. Quant au *Concerto* de Deep Purple, il ne fait bien souvent que juxtaposer deux mondes et les parties dévolues à l'orchestre classique ne sont franchement pas très innovantes et semblent avoir été empruntées à un postromantisme fin de siècle de bon aloi. Certains projets souffrent même de boursouflures prétentieuses qui se révèlent être aujourd'hui peu intéressantes comme bon nombre de plages laissées par Emerson, Lake and Palmer[4], le premier d'entre eux (Keith Emerson) ayant déjà œuvré dans The Nice.

Notre jugement, certes sévère et que d'aucuns trouveront peut-être excessif, ne doit pas cependant ignorer le mérite de ces musiciens qui ont tenté de dégager de nouvelles voies, de nouvelles pistes, cherchant à sortir le rock de structures formelles et harmoniques plus ou moins rudimentaires mais néanmoins efficaces.

Le Floyd, dont le statut en cette fin de sixties est encore celui d'un groupe underground et dont les expérimentations sonores vont d'ailleurs intéresser le monde savant[5], va à son tour proposer sa « solution » : elle s'intitule *Atom Heart Mother*. ■

© Coll. Ron Geesin

Ron Geesin dans les studios d'Abbey Road, juin 1970.

Qu'est-ce qu'un *concept album* ?

On appelle *concept album* un disque dont les différentes pièces (chansons, instrumentaux) sont reliées entre elles par une idée directrice, une histoire. On considère que *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* des Beatles est le premier exemple de *concept album*. Le rock progressif sera friand de ce type de construction : Genesis avec *The Lamb Lies Down on Broadway* ou bien entendu, le Floyd avec *Dark Side Of The Moon* ou *The Wall* en sont des exemples typiques. Mais le *concept album* peut aussi se retrouver chez d'autres artistes, tels Gainsbourg avec *Histoire de Melody Nelson* et *L'Homme à tête de chou* ou Daniel Balavoine avec *Les Aventures de Simon et Günther Stein*. ■

© Coll. Ron Geesin

Gilmour (à gauche) et Wright (à droite), Abbey Road, juin 1970.

1. Pour plus d'informations sur l'état des recherches concernant le rock progressif et sa pérennité, nous renvoyons le lecteur sur le site que nous administrons, dirigé par Allan F. Moore de l'université de Surrey, à l'adresse suivante : http://rock-progressif.u-bourgogne.fr
2. C. Pirenne, *Le Rock progressif anglais, 1967-1977*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 35.
3. Une discographie de tous ces albums se trouve en fin d'ouvrage.
4. Dont on retient pourtant l'époustouflante version des *Tableaux d'une exposition*.
5. Les exemples de compositeurs de musique contemporaine se référant à la musique du Floyd ne manquent pas. Parmi eux, Antoine Duhamel et Jacques Castérède, ce dernier composant même en 1973 un *Hommage aux Pink Floyd pour guitare* (extrait des *Deux Inventions*).

Les chemins de l'expérimentation : *A Saucerful of Secrets* et *Ummagumma*

Atom est l'album symphonique du Floyd par excellence. Celui que l'on cite lorsque l'on évoque cette vague qui submerge la musique rock au point d'en faire imploser les frontières. Pourtant rien n'est moins symphonique que ce disque. Même si on lit encore ici où là que l'album est enregistré avec un orchestre, il n'y a en fait, en dehors du quatuor rock[6], qu'une section de cuivres (3 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba), un violoncelle et un chœur qui, au minimum, doit comporter 5 sopranos, 5 contraltos, 5 ténors et 5 basses.

Orchestration originale donc, si l'on songe que la plupart des expériences menées en ce domaine faisaient effectivement appel à un orchestre dit « symphonique ». Il nous apparaît clairement que, si la mode du moment fut bien de se frotter au monde de la musique savante classique, il semble qu'en définitive ce soient bien les Floyd qui parvinrent à réaliser l'expérience la plus probante en ce domaine. Vision subjective ? Sans doute. Mais il faut se rendre à l'évidence : le Floyd produit une œuvre qui trouve une solution originale mais à jamais unique, non reproductible. Non que l'intégralité de la pièce fasse preuve d'une nouveauté ou d'une originalité exceptionnelle – il y reste des parfums de romantisme, de néoclassicisme même – mais bien parce qu'il apparait, malgré les difficultés de mise en œuvre, qu'*Atom Heart Mother* parvient à une fusion finalement assez convaincante. Le mérite sans doute en revient non aux Floyd eux-mêmes mais au cinquième personnage, qui n'est finalement mentionné que dans les crédits, mais dont l'écriture musicale parvint à assurer une certaine postérité à l'ensemble : Ron Geesin.

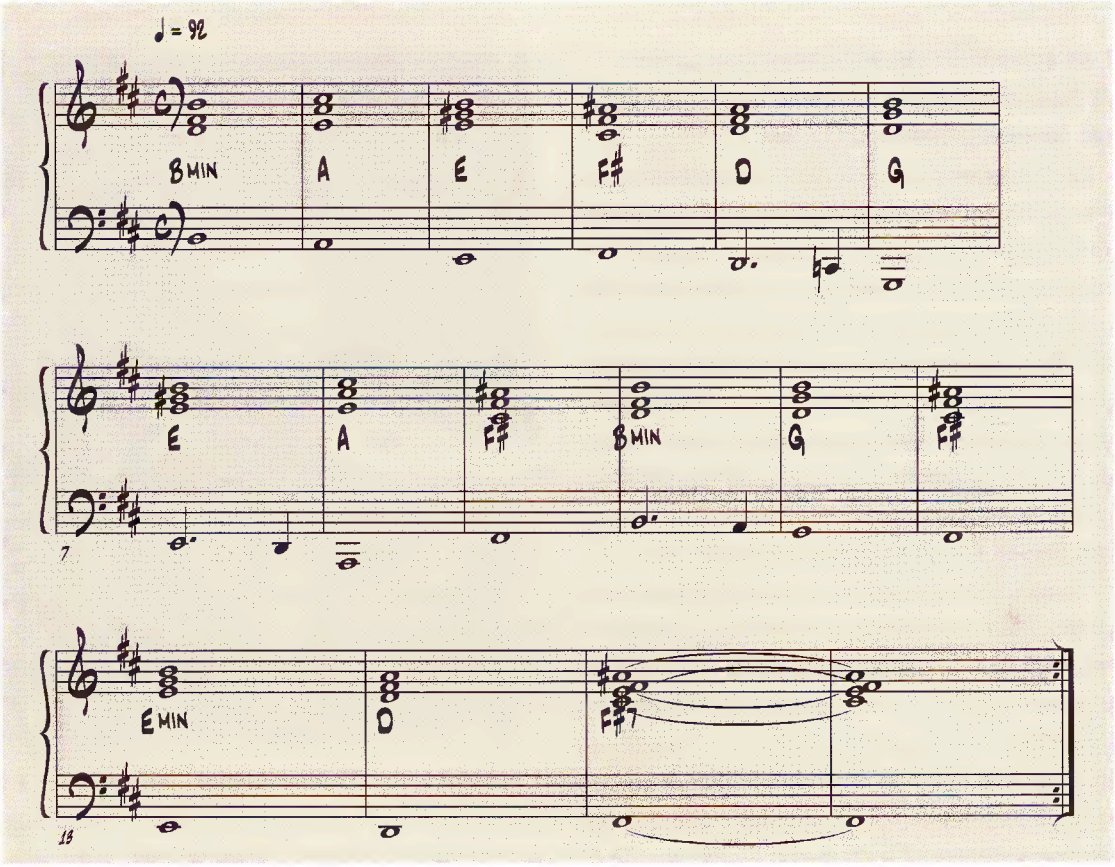
Mais avant de nous intéresser à ce personnage atypique du monde musical, revenons un peu en arrière. C'est vers *Ummagumma* qu'il faut nous tourner pour mesurer l'ampleur et la portée d'un album comme *Atom Heart Mother*. Abstraction faite de l'album live (rappelons qu'*Ummagumma* est un double album), le disque studio, si souvent décrié voire méprisé par les musiciens du groupe eux-mêmes, ne doit pas masquer l'importance qu'il recouvre dans la discographie du Floyd. C'est en effet ici que l'on trouve simultanément ce que le Floyd va devenir et ce qu'il ne sera plus. Certaines voies explorées s'éteindront bientôt, tandis que d'autres, pleines d'un avenir que les musiciens eux-mêmes ne soupçonnent sans doute pas à ce moment-là, émergent. Les deux albums *Atom Heart Mother* et *Meddle*, en inaugurant les seventies, auront pour rôle de fermer définitivement certaines portes et d'en ouvrir d'autres. À *Ummagumma*, il faut aussi ajouter l'expérience des concerts *The Man and The Journey*, jamais enregistrés sur disque, mais qui inaugure l'idée du *concept album* qui ne sera sublimée qu'en 1973 avec la parution de *Dark Side of Moon*. Il convient en effet de le souligner, ni *Atom Heart Mother*, ni son successeur, *Meddle*, ne sont des *concept albums*.

L'apport de Rick Wright

Les premières tentatives d'écriture symphonique semblent revenir à Rick Wright. Compositeur, celui-ci va d'abord osciller entre chansons pop (*It Would Be So Nice*, *Paintbox*) et ambition orchestrale plus fortement marquée. Premier témoignage sans doute (quoique le refrain de *It would Be So Nice* soit d'un esprit très lyrique), l'ultime section de *A Saucerful of Secrets*, connue sous le titre de *Celestial Voices*, montre une volonté d'emmener l'écriture vers d'autres contrées, avec un développement harmonique plus prononcé quoique conservant des accords « simples ». C'est en effet cette ultime section de la pièce phare de l'album éponyme qui ouvre la série de pièces et sections dues à la plume de l'organiste, construite sur une progression d'accords assez longue sur laquelle se développent (au mellotron) des parties de chœurs et cordes entrelaçant leurs sonorités (❯ Exemple 1, p. 16).

Cette « première » marque la musique du Floyd du sceau de son claviériste. Le même type de progression se retrouve à la fin de *Cirrus Minor* (dans l'album *More*), dans la section 9 de *Shine On You Crazy Diamond* (pratiquement la dernière composition livrée par Wright avant son éviction en 1980 et sa participation de nouveau active au *Division Bell* de 1994) ainsi que, dans une

6. Et bien que celui-ci soit susceptible, en studio, de multiplier ses parties, nous y reviendrons.



© 1968 Pink Floyd music publishers limited / Roger Waters music overseas LTD*/ Lupus music Co LTD

Exemple 1. Grille de *Saucerful of Secrets*.

moindre mesure avec la *Violent Sequence* (future grille du *Us and Them* de *Dark Side*) et, comme nous le verrons, dans la deuxième partie de *Atom Heart Mother*. Prémices ? Les *Celestial Voices* sont même données en concert en juin 1969 accompagnées par… une section de cuivres et un chœur, soulignant encore plus l'attachement de Wright à un certain héritage symphonique et préfigurant la future orchestration d'*Atom*.

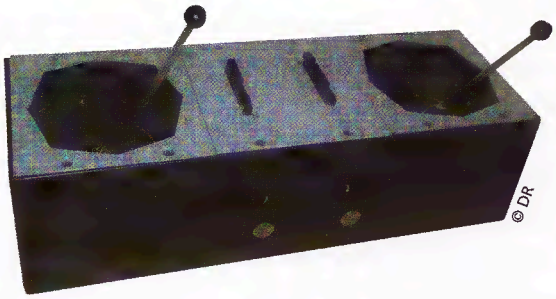
En 1970, le compositeur semble avoir trouvé un équilibre entre ses ambitions pop et son envie de musique savante avec le très sous-estimé *Summer 68*, participation individuelle du claviériste à la face B d'*Atom*, dont une section entière est confiée d'abord à une trompette solo puis lors de ses reprises, à un ensemble de cuivres identique à celui d'*Atom*, joué au mellotron.

Malgré cette ambition affichée par Wright, il semble que ce soit Waters qui, à cette époque, fasciné par la musique d'Hector Berlioz, ait eu l'idée de lancer le Floyd dans une expérimentation orchestrale. C'est en tout cas lui qui, au tournant des années 1960-1970, déclare au *New Musical Express* : « Nous voulons écrire une pièce pour orchestre et nous-mêmes, comme si le groupe était une autre partie de l'orchestre. » Et il ajoute cette remarque, extrêmement intéressante – et sans doute héritée des dispositions de la *Grande Messe des morts* (Requiem) ou du *Te Deum* d'Hector Berlioz – : « L'orchestre sera éclaté et positionné tout autour de la salle – avec les haut-parleurs – le public sera assis au milieu de la musique. »[7] Cette idée de mise en espace physique ne sera pas réalisée, mais le Floyd sur scène met dès lors en œuvre un système quadriphonique lui permettant, grâce à un appareil nommé Azimuth coordinator, de faire tourner le son dans la salle. L'appareil est notamment commandé depuis la scène par Wright.

Sysyphus

Mais c'est encore une pièce signée Richard Wright, *Sysyphus*, qui apparait en définitive comme la première expérience réellement « symphonisante », quoique sans recourir à un orchestre. Le morceau reprend plus ou moins l'idée d'un

7. Cité par J. Harris, *The Dark Side of The Moon, The Making of The Pink Floyd Masterpiece*, New York, Da Capo Press, 2005. p. 65. Harris n'indique pas avec plus de précisions la source de l'article.



L'Azimuth coordinator.

concerto dont seul le premier mouvement ferait la part belle à une *cadenza* aux allures atonales. Quatre mouvements peuvent en effet clairement se distinguer : une sorte de *moderato* exposant le thème principal, un *scherzo* déstructuré et bruitiste, un *adagio* construit sur des accords tenus et une reprise finale du thème initial en guise de 4e mouvement.

Intéressant sur le plan de l'écriture, *Sysyphus* l'est également du point de vue de la forme. Si *A Saucerful of Secrets* illustre déjà l'idée d'un morceau conçu comme une suite de différentes sections enchainées, *Sysyphus* (comme *Interstellar Overdrive* d'ailleurs, même si dans ce cas, la problématique est sensiblement différente, la section centrale étant une improvisation « bruitiste ») présente une structure formelle avec retour du thème initial en fin de morceau : c'est exactement ce qui va se passer dans le futur *Atom Heart Mother*. Comme *Atom*, *Sysyphus* est entièrement instrumental. Comme *Atom*, *Sysyphus* fait entendre, avant le retour de ce thème, une section bruitiste. La différence notable est que, si le premier ménage des plages où le blues reprend le dessus, *Sysyphus* persiste d'un bout à l'autre dans son ambition de s'éloigner autant que possible des canons du rock ou du blues, aussi bien en termes de structure que d'écriture voire d'échelles utilisées. À noter que l'indexation du CD (version remastérisée de 1994) est curieuse : il nous semble évident, en effet, que la cadence du piano est une des parties intégrantes de la première section. Elle mène cette première partie de l'ordre au désordre, un désordre qui se poursuit dans la section 2, le 3e mouvement opérant un retour à un calme inquiétant, tandis que l'ultime partie débute dans une sorte de chaos sonore d'où émergera (*Remergence* !) le thème aux allures épiques sinon triomphantes du début.

Sysyphus désavoué par son créateur même s'inscrit-il pour autant « de façon bien présomptueuse dans le sillage de l'avant-garde des musiques savantes [présentant] un grand n'importe quoi prétentieux, où alternent élucubrations néo-classiques naïves et dissonances pénibles » ?[8] La réponse est à la fois oui et non. Nous ne serons pas aussi sévères que Leroy mais force est de reconnaitre qu'intrinsèquement *Sysyphus* est une sorte d'échec : il met en lumière l'incapacité des musiciens du Floyd, dont le bagage technique reste modeste, à résoudre par eux-mêmes cette question du « symphonisme ». Après un retour à un rock plus marqué dans *Meddle* et *Obscured By Clouds* et les accents plus soul – dus en partie à la présence des choristes d'ailleurs – de *Dark Side*, la pièce la plus « symphonique », après l'expérience *Atom Heart Mother*, est sans doute *Shine On* dont les parties 1 et 2, malgré un certain statisme harmonique, ont une écriture que l'on pourrait qualifier d'orchestrale. Sorti en pleine vague punk, *Animals* renoue une fois encore avec un rock plus brut, même si certaines sections de *Sheep* pourraient à leur tour être considérées comme orchestrales. Mais il faut attendre *The Wall* en 1979 puis *The Final Cut* en 1983 pour entendre le retour d'un véritable orchestre dans la musique du Floyd. Les arrangements (à l'exception peut-être du superbe *Trial,* inspiré de Kurt Weill) sont plus classiques et innovent moins que ceux conçus par Geesin. Ils s'inscrivent davantage dans une écriture usant d'un orchestre comme élément sonore que comme une volonté de s'attacher à un mélange des genres.

David Gilmour dans son second album solo (*About Face*, 1984) se frotte pourtant à l'expérience de la pièce symphonique pour guitare électrique et orchestre (*Let's Get Metaphysical*). Son dernier album studio (*On an Island*, 2006) et *Live in Gdansk* sont eux aussi orchestrés[9].

Roger Waters de son côté tente l'aventure de l'opéra avec *Ça Ira*, composé sur un livret d'Étienne Roda-Gil et créé à Malte en 2004. ■

8. A. Leroy, *Pink Floyd*, Marseille, Le mot et le reste, p. 55.

9. Ceci pour en rester aux projets menés par des musiciens passés ou présents du groupe. D'autres projets (enregistrés ou non) de Pink Floyd « symphonique » ont vu le jour depuis une vingtaine d'années.

L'usage du bruit dans la musique de Pink Floyd

Une marque de fabrique : les sons non musicaux

Le mélange entre musique populaire et musique savante dans *Atom Heart Mother* ne se limite pas à l'apport orchestral. Le groupe y développe également quelques plages faisant appel au bruit, à un bruit structuré, construit, à l'image de la musique électroacoustique qui connaissait en cette fin des années 1960 une sorte de premier âge d'or[1]. Ce point nécessite également un bref développement, tant il est prégnant dans la musique du Floyd. L'utilisation de sons que nous qualifierons de « non musicaux » est une sorte de marque de fabrique. L'intérêt avéré pour le bruit est présent dans la musique du groupe, dès les premiers enregistrements. Les manipulations sonores de l'époque Barrett, encore manifestes dans le premier album (et pas uniquement dans le très expérimental *Interstellar Overdrive* mais aussi au détour de *Lucifer Sam* ou de *Pow R. Toc H.*), sont une évidence tout au long de la carrière des Pink Floyd.

Cette préoccupation fut d'ailleurs presque immédiate chez Roger Waters qui raconte qu'en 1967, lors de la préparation du concert *Games For May*, il travaillait :

> « [...] dans un sous-sol miteux, froid et humide proche de Harrow Road, avec un vieil enregistreur Ferrograph. Je me souviens avoir été assis là-bas, enregistrant des sons de cymbales pour le concert – plus tard cela devint le début de *A Saucerful Of Secrets*. À cette époque, on tolérait des trucs comme courir sur scène avec un micro derrière une voiture miniature. Pour *Games For May*, j'avais aussi fait des bruits d'oiseaux que j'avais enregistrés sur le vieux Ferrograph à la moitié de la vitesse normale, afin de [les] passer dans le foyer du théâtre [le Queen Elisabeth Hall] lorsque le public entrait. J'ai toujours été intéressé par les possibilités qu'offrait le rock, par la manière de remplir cet espace entre le concept et le public avec plus que simplement des voix et des guitares. »[2]

Nick Mason, dont le rôle de compositeur fut minime mais qui fut, avec Waters, celui qui s'intéressa sans doute le plus aux manipulations de studio (le disque studio d'*Ummagumma* en témoigne), souligne :

> « La musique de Pink Floyd se servait toujours de toutes sortes de ce que l'on pourrait appeler des "sons environnementaux" et EMI avait sa propre bibliothèque de bruitages sur bandes. »[3]

Il nous faut pourtant distinguer deux typologies principales de bruits, à l'intérieur desquelles peuvent se décliner des sous-groupes.

Il y a tout d'abord ce que nous appellerons les sons signifiants, illustrations sonores d'un propos, bruits identifiables (voitures, trains, horloges, aboiements, ou bien encore les chants d'oiseaux qui ouvrent *Cirrus Minor* et *Grandchester Meadows* ou les cloches évocatrices d'un lieu au début de *Fat Old Sun*, repris 24 ans plus tard dans *High Hopes*).

Mais il y a également les bruits non signifiants, non identifiables en tant que représentant telle ou telle chose, telle ou telle ambiance.

Il conviendrait bien entendu, mais la place nous manque ici, d'affiner ces typologies. Pour l'heure, contentons-nous de cette double distinction déjà suffisante pour éclairer notre propos.

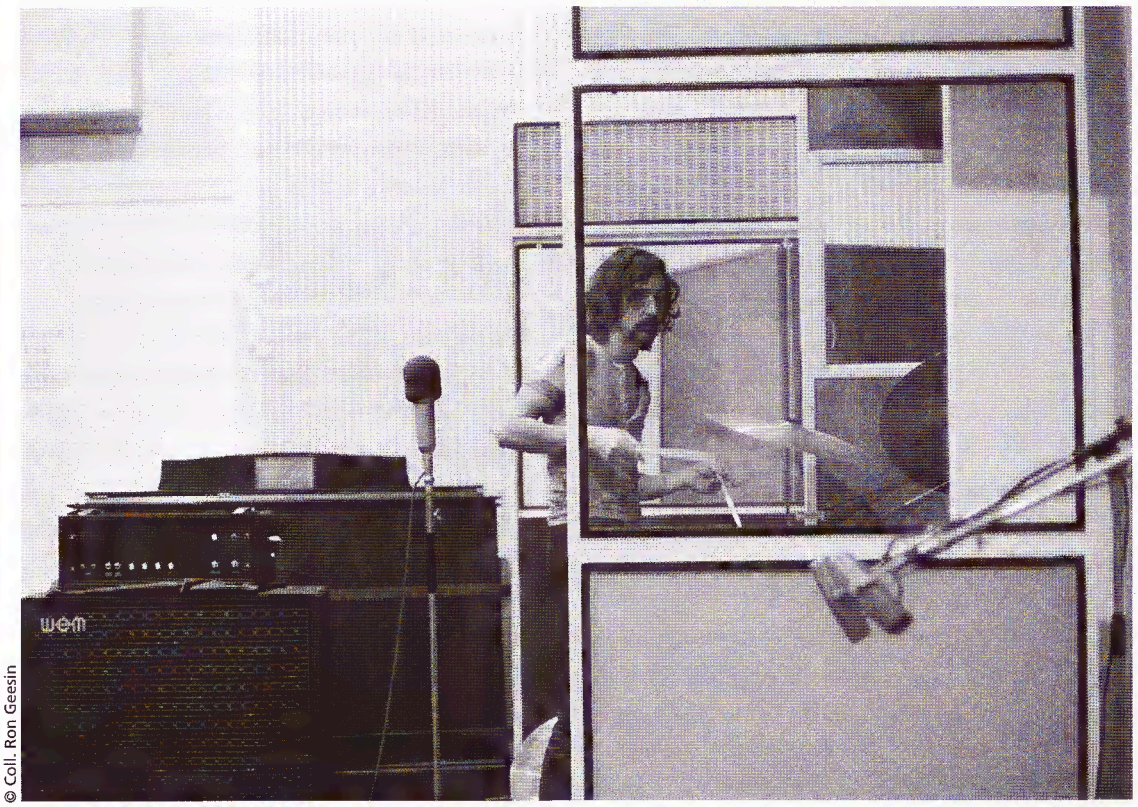
1. On soulignera les collaborations entre Pierre Henry et Michel Colombier ou Spooky Tooth, puis plus tard, la participation de Robert Wyatt à une pièce de François Bayle. Les frontières semblaient alors sérieusement s'estomper.
2. C. Salewicz, « La face cachée de Roger Waters », *op. cit.*.
3. N. Mason, « *Technology, The Studio, Music* », in N. Cook, E. Clarke, D. Leech-Wilkinson et J. Rink (éd.), *The Cambridge Companion to Recorded Music*, Cambridge University Press, 2009, p. 214-216. Notre traduction.

Les sons non signifiants

Si l'on saisit bien ce que peuvent être les sons signifiants, arrêtons-nous en revanche sur les sons et les bruits non signifiants. Ils passent d'une utilisation non conforme des instruments (cordes bloquées sur la basse, sons tirés de la guitare utilisée comme générateur de sons[4]...) à un usage bruitiste de la voix dont Waters va se faire une spécialité : cris, chuchotements, chuintements comme on peut l'entendre et le voir par exemple dans la version de *Careful With That Axe, Eugene* du *Live at Pompeii*. Cet usage particulier de la voix est déjà perceptible dans *The Piper* : citons les bruits de bouche de Barrett qui ouvrent *Pow R. Toc H.*, les « *doctor doctor* » de *Take Up Thy Stetoscope and Walk* – encore qu'ils soient ici signifiants. Sans oublier bien entendu le fameux *Several Species* d'*Ummagumma*. Waters, qui n'est pas un bon chanteur, passera toutefois maitre dans l'utilisation du microphone, alternant passages murmurés et cris avec un certain brio (*The Final Cut*, ultime album « watersien » du Floyd, en est un exemple).

Écoutons aussi l'épisode central d'*Interstellar Overdrive*, le déluge sonore de la section centrale de *A Saucerful of Secrets*, ou *Quicksilver* (extrait de *More*). Le paroxysme est évidemment atteint avec l'expérience ultime de *Work*, tiré du concept *The Man* – encore que dans cette pièce, la « performance » soit signifiante en partie. Laissons le commentateur de la radio, vraisemblablement Michel Lancelot, décrire ce qu'il vécut en direct lors du concert du 23 janvier 1970 :

> « Tandis que Nick Mason martèle ses cymbales, tandis que Rick Wright martèle ses vibraphones, il y a les deux autres, David Gilmour et Roger Waters ; les deux chanteurs du groupe sont assis sur la scène [...] et avec des marteaux, des marteaux ordinaires miment le travail de l'homme [...] Là c'est Roger Waters, le bassiste, tandis que David Gilmour continue à frapper au marteau, lui, scie une planche. Écoutez cette formidable rythmique, tout de même ; c'est extraordinaire ! Le plus extraordinaire, au départ de ce deuxième mouvement de cette symphonie de la journée d'un homme [...],



© Coll. Ron Geesin

Nick Mason s'apprêtant à enregistrer, Abbey Road, juin 1970.

4. Il faudrait, à cet égard, se pencher sur l'influence déterminante qu'a sans doute eue Keith Rowe, membre à l'époque du groupe expérimental AMM, sur Syd Barrett et par dérivation sur une utilisation autre de la guitare.

> il y avait un petit côté ridicule, c'est-à-dire ces hommes accroupis frappant d'un marteau, tout cela ne correspond pas très exactement à une idée que l'on peut se faire de la musique, et pourtant, [...] cette extraordinaire rythmique, ce mouvement d'ensemble, eh bien tout cela est fait non pas sur un disque où les trucages, on peut les recommencer 15 fois si l'on veut, mais tout cela a été fait en direct, aussi bien le grincement de la scie que les martèlements... »

Le happening se poursuivait par la cérémonie du thé, servi sur scène aux musiciens... *Alan's Psychedelic Breakfast*, dont une trace enregistrée subsiste sur l'album *Atom Heart Mother*, procédait du même principe.

Les bruits signifiants sont, dans *Atom Heart Mother*, pratiquement inexistants. Apprivoiser ces sons demande cependant d'acquérir une autre maitrise : celle du studio. Ron Geesin joue encore ici un rôle important.

La tentation électroacoustique ou le bruit maitrisé

Bruits, distorsions, improvisations sonores, instruments détournés de leur fonction première... Le Floyd, en s'éloignant de toute virtuosité, cherche à explorer un domaine sonore à proprement parler inouï. Mais l'usage de ces bruits reste lié, à quelques exceptions près, – notamment les chants d'oiseaux dans *Grandchester Meadows* et *Cirrus Minor*, les oies à la fin de *Bike*, etc. – à une manipulation directe du phénomène sonore. Manipulation changeante et donc dépendante du geste instrumental. Pourtant, du happening scénique, on glisse insensiblement, y compris lors des performances live, vers l'utilisation de bandes préenregistrées. Dès 1969, les bruits de pas qui accompagnent les prestations publiques de *Cymbaline*, les rires (d'enfants) dans les versions concert d'*Embryo*, les respirations de *Sleep* (extrait de *The Man*) et autres accompagnements enregistrés deviennent donc de plus en plus fréquents, profitant de la démocratisation du magnétophone à bandes avec le très récent Revox A77[5].

Les premières versions scéniques d'*Atom* (dont celle du 23 janvier 1970) faisaient entendre en guise d'introduction des cris de mouettes, bientôt remplacés par des bruits de moteurs. La suite *The Man and The Journey* constitue d'ailleurs un prototype intéressant de cette dichotomie entre bruits joués et bruits enregistrés.

Cette utilisation de sons enregistrés (qu'ils soient signifiants ou non) devient dès lors une nouvelle marque de fabrique estampillée Pink Floyd, un élément musical indispensable de l'œuvre floydienne développé en studio dans *Dark Side* (battements de cœur, caisse enregistreuse de *Money*, textes parlés préenregistrés). Cet usage devient carrément narratif dans *The Wall* ou *The Final Cut*.

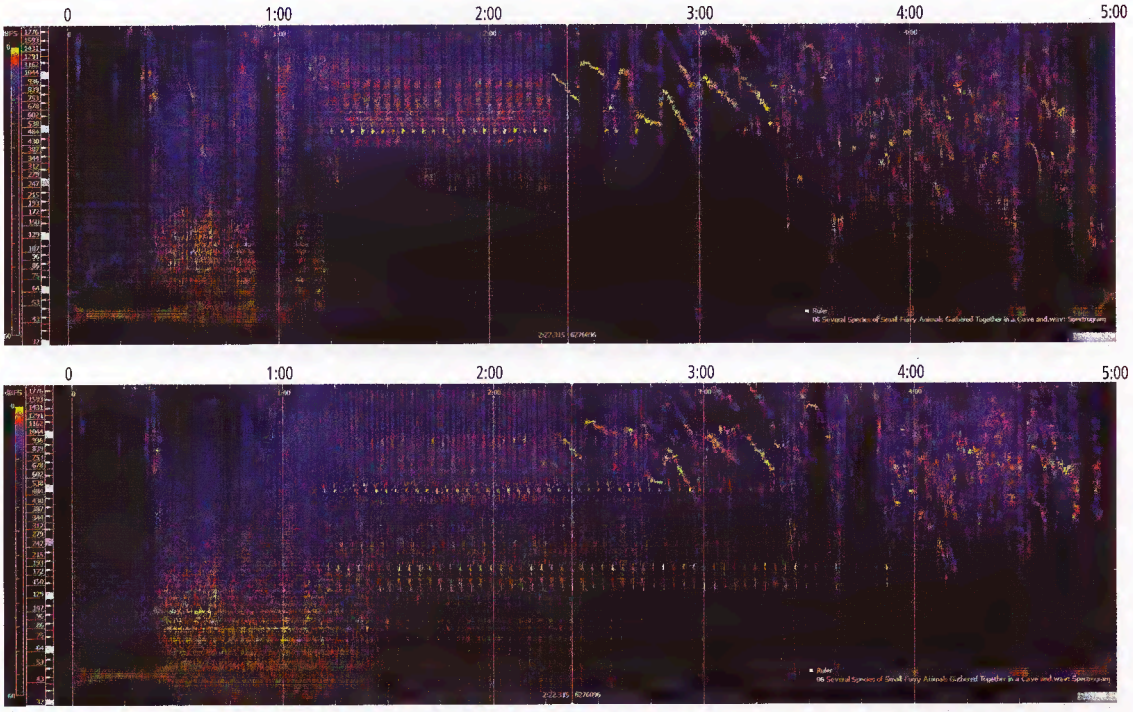
Certes, la manipulation de bandes en studio n'est pas un fait nouveau : nous avons déjà évoqué les expériences menées par les Beatles et, de l'autre côté de l'Atlantique, c'est Frank Zappa qui devient maitre en ce domaine[6]. Le Floyd poussera d'ailleurs l'expérience jusqu'à tenter de concevoir un album complet réalisé uniquement avec des bruits enregistrés tirés de la vie quotidienne. Le projet, qui devait succéder à *Dark Side* et s'intituler *Household Objects* fit long feu[7].

> « Nous avons commencé à travailler en partant de rien, car il ne nous restait aucune bribe de chansons inutilisées après *Dark Side* [...] Après quelques discussions préliminaires, nous avons décidé de faire un disque à partir de sons qui n'auraient pas été produits par des instruments de musique [...] Tout cela paraît absurdement laborieux, étant donné qu'aujourd'hui tous les sons peuvent être numérisés puis répartis sur un clavier [...] mais en 1973, il nous a fallu des mois pour assembler – laborieusement – ce qui aujourd'hui pourrait probablement être bouclé en une après-midi [...] Il n'existe aucun enregistrement pirate des bandes de *Household Objects* pour la simple raison que nous n'avons jamais réussi à en composer une. Nous consacrions tout notre temps à explorer des sons non musicaux, et notre production entière se résume à quelques essais de morceaux rythmiques. »[8]

Des souvenirs des performances scéniques de *Work* semblaient devoir guider certaines idées :

> « Nous étudiions le monde des sons domestiques de façon très variée : les percussions réalisées en sciant du bois, en donnant des coups de

5. H. Cornière, « Culte des objets, Revox A & B77 », *Rock & Folk*, aout 2011, p. 112.
6. Nous pensons à *Lumpy Gravy*.
7. Le projet initial, une première fois abandonné, semble en réalité dater de 1971 (voir l'article « *Household Objects* » *in* V. Fitch, *The Pink Floyd Encyclopedia*, Collector's Guide Publishing, 3e éd., 2005).
8. N. Mason, *op. cit.*, p. 127. En mai 2011, EMI annonce la parution prochaine d'une nouvelle remasterisation des albums du Floyd et surtout de la sortie de coffrets qui, pour la première fois, proposeront des versions alternatives, des chutes de studio ou des live des années 1970. On entendra dans les coffrets *Immersion* des extraits de *Household Objects*.



Exemple 2. Sonagramme de *Several Species*. L'image du haut correspond au canal gauche, celle du bas au canal droit.

> marteaux de différentes tailles, ou en plantant des planches dans des troncs d'arbres. Pour les notes basses, nous tirions sur des élastiques puis nous ralentissions les sons obtenus en les passant à une vitesse plus lente. Comme des gosses, nous avons cassé des ampoules électriques, effleuré le bord de verres à vin, joué avec de l'eau en remplissant des saladiers avant de les renverser dans des seaux. Nous avons déroulé des mètres de scotch, vidé des aérosols, actionné des appareils pour trancher les œufs, et débouché des bouteilles de vin. »[9]

Reproduire ainsi le coup d'éclat de la boucle rythmique ouvrant *Money* ne donna donc aucun résultat tangible. Découragés, les musiciens abandonnèrent définitivement cette perspective.[10]

C'est, nous l'avons dit, en partie grâce à Ron Geesin que le Floyd en est venu à s'intéresser également à la musique électroacoustique. C'est lui en tout cas qui, selon Nick Mason, va conduire certains membres du Floyd vers un intérêt marqué pour la production :

> « Ron avait longtemps travaillé seul ; ses techniques particulières et sa méthode étaient tout à fait originales. Il avait réussi à nous intéresser, Roger et moi-même, à la production maison ; son influence est particulièrement manifeste dans la contribution de Roger à *Ummagumma*, alias *Several Species* [...] Ron bidouillait toutes sortes de choses avec des magnétophones Revox branchés en tandem, dont il faisait un usage beaucoup plus développé que celui préconisé dans le manuel d'utilisation [...] Mais, par-dessus tout, Ron m'apprit comment coller les bandes de manière irréprochable. » [11]

Several Species of Small Furry Animals Gathered Together in a Cave and Grooving with a Pict – que l'on pourrait traduire par « Plusieurs espèces de petits animaux poilus réunis dans une grotte et "groovant" avec un Picte »[12] – débute par des boucles créées avec des manipulations d'enregistrements vocaux qui donnent l'impression de se retrouver dans une sorte de jungle où piaillent des animaux divers et variés. Les boucles entrent, sortent, se superposent puis l'ensemble se dirige vers le discours d'un tribun au fort accent écossais. Le sonagramme de *Several Species* (› Exemple 2) laisse bien entrevoir les différentes boucles qui entrent, sortent – parfois en un long fondu de sortie – et le discours final (vers 3 min 30 s).

Il serait long de reproduire ici le texte mais, clin d'œil amusant, celui-ci s'achève par les mots

9. *Ibid.*, p. 128.
10. Il reste semble-t-il quelques traces de ces tentatives au tout début de *Shine On*. Lors de sa tournée mondiale de 2006, David Gilmour et ses musiciens jouaient l'accord initial de la pièce (un *sol* mineur) en faisant résonner des verres en cristal.
11. N. Mason, *Pink Floyd, l'histoire selon Nick Mason*, *op. cit.*, p. 95.
12. On appelle « Pictes » une confédération de tribus écossaises qui lutta et stoppa l'envahisseur romain en 122 après J.-C. L'empereur Hadrien fit alors construire le fameux « mur d'Hadrien » symbolisant la frontière la plus au nord de l'Empire romain, chargé de séparer la zone conquise de celle laissée aux autochtones. Cette référence écossaise explique sans doute le fort accent que Waters prend dans cette pièce. On peut sans doute également relier cette « plaisanterie musicale » avec le gout prononcé qu'avait Waters à l'époque, selon le témoignage de Ron Geesin, pour Ivor Cutler (1923-2006), poète et musicien écossais, humoriste, auteur de chansons. McCartney était également un grand amateur du poète loufoque. C'est d'ailleurs Cutler qui est au volant du bus du *Magical Mystery Tour* des Beatles.

« *and the wind cried Mary...* », titre d'un morceau de Jimi Hendrix paru un an auparavant sur son album *Axis : Bold as Love*. Il précède un bref « *Thank you* ».

Geesin se défend d'avoir eu une quelconque influence sur la composition au titre interminable de Waters :

> « C'est possible... je ne sais pas. La vraie histoire concernant cette pièce est que Roger avait une mère écossaise. Il s'était fait un petit numéro dans lequel il s'amusait à imiter l'accent écossais. Mais je ne sais pas si Roger avait créé ce personnage imaginaire avant de me rencontrer... je pense que oui. En fait, tout ce que fait Roger dans *Several Species*... n'est qu'une transcription musicale de ses délires avec ses copains durant le diner. »[13]

Several Species ne serait donc rien d'autre qu'une fantaisie musicale, dont une écoute attentive permet d'entendre d'ailleurs une moquerie en

Ron Geesin

Personnage central dans la version finale d'*Atom Heart Mother,* le compositeur est entré aux alentours de 1968 dans le cercle floydien. Né en 1943, il reçoit, pour son 15e anniversaire, un banjo. Il intègre alors un groupe de jazz amateur à Glasgow. Artiste en devenir, touchant à la peinture, à la sculpture, c'est son amour pour le vieux jazz qui prend le dessus. Il devient rapidement le pianiste de l'Original Downtown Syncopators. L'ensemble, qui tourne aux États-Unis, en Allemagne, au Danemark, produit même quelques disques entre 1962 et 1964. L'amateur de jazz, qui avoue que Django Reinhardt est « le seul musicien blanc »[14] à l'intéresser, aime aussi Canteloube[15], R. Strauss, Wagner ou le folklore. Mais c'est à la fin des années 1950 qu'il reçoit un choc déterminant :

> « En 1958, j'ai eu une grande révélation avec le *Poème électronique* de Varèse. À 21 ans, j'ai commencé à travailler avec des vieux tourne-disque. Mais lorsque j'ai acheté un magnétophone tout a explosé. La technologie est à mon avis un moyen d'exprimer de nouvelles émotions. Il me paraît important de se servir des outils d'aujourd'hui. Mais si je suis très intéressé par les progrès de l'électronique, je cherche toujours à garder un contact avec le passé, avec mes racines [...] L'électronique est pour moi un peu comme de la peinture, elle me permet de constituer une palette sonore : je peins avec les sons. »[16] ■

© Coll. Ron Geesin

Ron Geesin et Pete Bown dans les studios d'Abbey Road, juin 1970.

13. S. Saint-André (avec l'aide de P. Gonin) : « Ron Geesin, le Floyd discret d'*Atom Heart Mother* », *Lyon Capitale*, nº 369 du 27 mars au 2 avril 2002, p. 31.
14. *Ibid.*
15. Marie Joseph Canteloube de Malaret, dit Jospeh Canteloube (1879-1957), compositeur français, élève de Vincent d'Indy et Charles Bordes à la Schola Cantorum. Connu pour ses harmonisations de chants populaires français, son recueil de mélodies avec orchestre *Chants d'Auvergne*.
16. S. Saint-André (avec l'aide de P. Gonin), *op. cit.*

direction de l'avant-garde de longue date révélée par les amateurs les plus fervents du groupe, bien dissimulée dans le mixage. Aux alentours de 4 min 35 s, on entend effectivement, accélérés et noyés dans de l'écho, les mots : « *This is pretty avant-garde isn't it?* »

Un trait d'humour évident dans un monde (le rock expérimental) qui, pourtant[17], comme le rappelle justement Aymeric Leroy, n'était guère friand de plaisanteries, ce qui n'était pas le cas de Waters, dont on oublie trop souvent de souligner le sens aigu du sarcasme (voir *Corporal Clegg*, première charge antimilitariste du bassiste par ailleurs engagé dès l'adolescence dans la lutte antinucléaire).

Quoiqu'il n'ait pas participé à sa réalisation, l'influence de Geesin, en tant qu'initiateur d'un intérêt accru pour les manipulations de studio se lit également dans le *Grand Vizier's Garden Party* de Mason, pièce entièrement constituée de bruits et sons de percussion, probablement enregistrée en réalité avec l'aide de Norman Smith – qui écrivit pour le batteur les arrangements de flute de l'introduction et de la coda. Mason, qui, pour la face B d'*Atom Heart Mother*, enregistra dans sa cuisine le petit-déjeuner d'Alan Stiles que l'on entend dans *Alan's Psychedelic Breakfast*, deviendra dans le groupe le manipulateur de bandes patenté (c'est lui qui, dans les crédits initiaux, signe seul *Speak to Me*, pièce introductive de *Dark Side of The Moon* qui n'est en réalité que du montage de studio).

Ron Geesin et l'avant-garde

Geesin se définit, au choix, « compositeur et/ou créateur de sons et/ou cinglé professionnel »[18]. Mais son humour caustique ne doit pas masquer le grand professionnalisme du personnage qui, rapidement,se tourne vers une scène expérimentale dont il devient l'une des figures importantes. Un premier album, *A Raise Of Eyebrows* (*Un haussement de sourcils*) sort en 1967. Purement expérimental, il y joue tous les instruments. Sa rencontre avec Waters donne naissance en 1970 à *The Body*, musique illustrant un film improbable mais qui traduit, tout comme son premier album, son sens prononcé de l'humour.

Même si, un temps, il se prit à regretter de ne pas avoir été plus visiblement crédité pour son véritable rôle de compositeur dans *Atom Heart Mother*, estimant que sa carrière eut été boostée par cette prestigieuse collaboration, Geesin a poursuivi, tout au long des années 1970 et aujourd'hui encore, une carrière active et riche qui, au début des années 2000 aboutit à la réalisation d'un projet d'environnement interactif destiné aux autistes, le *Tune Tube*, fruit de longues années de recherche...

En 1970, en tout cas, aucun doute possible : Geesin, aux yeux de Mason, était l'homme de la situation :

> « Pour créer les arrangements d'*Atom Heart Mother*, Ron s'imposait. Il maîtrisait toutes les techniques de la composition et de l'arrangement, et ses idées étaient suffisamment originales pour nous distinguer des œuvres orchestrales en vogue à l'époque. En ces temps, les arrangements obéissaient à des idées très conservatrices : les musiciens de formation classique avaient été endoctrinés pour mépriser le rock. Ceux qui s'aventuraient dans cette voie étaient considérés comme des traîtres. Nous avions la certitude qu'avec Ron, nous ne ferions pas dans le style "Le London Symphonic Philharmonia joue du Pink Floyd." » [19] ■

17. À l'exception notable de Frank Zappa.
18. Interview de Ron Geesin dans le DVD *Rock Milestones, Pink Floyd's Atom Heart Mother*, 2007.
19. N. Mason, *op. cit.*, p. 95.

Organologie floydienne

Si le Floyd cherche avec *Atom Heart Mother* à se frotter au monde du classique, il faut souligner que l'organologie floydienne n'a, en cette fin de sixties, rien de particulièrement exceptionnel. Le groupe se présente avec une formation classique : guitare, basse, batterie et claviers (orgue et piano auquel s'adjoint le mellotron). Pas, ou peu d'instruments exotiques dans la musique de Pink Floyd. Certes, on peut entendre un trombone ici (*Biding My Time,* joué par Rick Wright), des flutes (dans *More* notamment) et Wright use également d'un vibraphone et d'un Fender Rhodes dont le rôle sera prépondérant dans *Dark Side*. Jusque-là adepte de la basse Rickenbacker, Waters s'équipe à cette époque d'une Precision Bass de chez Fender. Elle reste son instrument privilégié aujourd'hui encore.

Du côté des guitares électriques, et quoiqu'il possède une collection d'instruments impressionnante et qu'il lui soit arrivé d'enregistrer ou de se produire sur scène avec d'autres modèles, l'instrument fétiche de David Gilmour reste sans conteste la Fender Stratocaster. « La Stratocaster doit évidemment prendre la première place. C'était la guitare que j'ai toujours voulue quand j'étais un enfant – surtout parce que Hank Marvin en avait une. »[1] Guitariste des Shadows, Hank Marvin fit une forte impression au jeune Gilmour. « J'ai appris en imitant Hank Marvin », déclarait le guitariste en 2003[2]. Des traces du jeu du soliste des Shadows restent perceptibles dans celui du guitariste du Floyd. De fait, l'image de Gilmour[3] est indéfectiblement liée à celle de l'instrument créé par Léo Fender en 1954. Comme Gilmour avec Marvin, nombre d'apprentis guitaristes deviendront à leur tour propriétaires d'une Stratocaster à cause de (ou grâce à) lui. La marque sort au milieu des années 2000 une *Signature Gilmour* calquée sur un modèle customisé au fil des années par le guitariste et son technicien attitré, Phil Taylor[4], la fameuse Black Strat. Les orgues utilisés par Wright sont un Hammond et un Farfisa[5]. Plus précisément, au début des années 1970, le Farfisa est un modèle Compact duo, orgue électronique à deux claviers. Pour l'orgue Hammond, le claviériste utilise vraisemblablement un modèle Spinet M102, version de l'Hammond qu'il utilise sur scène dès les débuts du groupe. Il est cependant possible, sinon probable, qu'il ait également joué sur les instruments présents dans les studios d'Abbey Road. À l'époque d'*Atom*, les studios possédaient un L-122 puis un RT-3.

Il est difficile de savoir précisément ce que Wright a réellement utilisé lors des séances d'*Atom Heart Mother*. On sait juste qu'il utilisait cet orgue-ci plutôt pour les nappes, réservant généralement au Farfisa les lignes mélodiques et les chorus.

L'orgue Hammond, enfin, ne peut s'imaginer sans son indispensable cabine Leslie, système d'amplification muni de haut-parleurs rotatifs créant un effet assez intéressant que le Floyd exploitera de diverses manières (en passant, à travers cette cabine par exemple, un piano dans *Atom* et dans *Echoes*, ou l'utilisant pour la guitare de Gilmour).

Attardons-nous un instant sur le mellotron, instrument que l'on peut considérer comme étant en quelque sorte le premier échantillonneur à avoir vu le jour. Quoique peu utilisé dans *Atom Heart Mother* (seules les « cordes » de *Funky*

1. « *David Gilmour interview* », *Guitar Player*, janvier 2009, p. 76.
2. *Rock & Folk*, n° 428, avril 2003, p. 59.
3. Hendrix fera aussi beaucoup pour la renommée de ce modèle.
4. Ce dernier lui a même consacré un ouvrage, *The Black Strat – A History of David Gilmour's Black Fender Stratocaster*. (Hal Leonard, 2010). Il existe même un site Internet, http://www.theblackstrat.com/The_Black_Strat-home...html (consulté en novembre 2011). Gilmour possède par ailleurs la Fender Stratocaster n° 0001.
5. Un bel article en deux volets consacré aux claviers de Richard Wright a été publié dans les numéros 3 et 4 de *Speak To m(E), le fanzine francophone sur Pink Floyd* (automne 2009, Hommage à Richard Wright, et printemps 2010, spécial Floyd et Comics). Les articles sont signés Te Dire. Les informations concernant les instruments possédés par Wright proviennent du numéro 3. www.speak2me-zine.net ou www.myspace.com/stmfanzine.

Verso de la pochette d'*Ummagumma* (détail) : le matériel de Pink Floyd en 1969. À gauche, la basse Rickenbacker de Waters et la Stratocaster blanche de Gilmour, à droite la Fender Precision Basse et la Telecaster. Au centre l'orgue Farfisa. On aperçoit, posé dessus, un Binson Echorec.

Dung et sans doute quelques passages de *Mind Your Throats Please* ont été réalisés avec cet instrument), il n'en demeure pas moins l'outil idéal permettant de mettre en œuvre le fantasme symphonique des groupes de rock progressif. La fin de *A Saucerful of Secrets* en est l'un des témoignages floydiens parmi les plus significatifs. De Yes à Genesis, en passant par King Crimson ou les Moody Blues, le mellotron fut durant la fin des sixties et une bonne partie des seventies un instrument incontournable. Apparu à la fin des années 1960, le mellotron (dont le nom est la contraction de *melody* et *electronics*, un « l » étant ajouté) est l'héritier d'un instrument inventé en 1948 par un certain Harry Chamberlin. C'est en cherchant une société capable de produire les 70 têtes de lecture nécessaires à la fabrication des chamberlins que Bill Fransen, agent commercial de la société de l'inventeur, contacte la société Bradmatic Ltd qui décide finalement de reprendre l'invention à son compte.

L'instrument, baptisé Mark I vit le jour en 1963. Il est équipé de deux claviers de 35 notes. Le clavier supérieur permettait un accès à six banques de trois sons différents fonctionnant avec des bandes magnétiques sur lesquelles sont enregistrés des sons de voix, de cordes, de flutes. Chaque touche du clavier enclenche un mécanisme permettant de lire une bande d'une durée d'environ 8 secondes. Les bandes, qui ne sont pas des boucles, reviennent ensuite à leur position initiale. Le Mark II voit le jour en 1964 et est produit jusqu'en 1968. Si son successeur, le M300, apparait en 1968, c'est bien apparemment un M400 MKII qu'utilise Wright sur *A Saucerful of Secrets*, *Julia Dream* (les flutes), *Atom Heart Mother* (les cordes de *Funky Dung* et dans *Mind Your Throats Please*) et *Summer 68* (les cuivres sont en effet joués par un mellotron, information confirmée par Nick Mason).

© Nik Wheeler/Sygma/Corbis

Les Pink Floyd sur scène à Dijon, dans les années 1970.

Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'à l'époque où le mellotron devient l'instrument du rock progressif par excellence, le Floyd le délaisse au profit des synthétiseurs. D'après Mason, le Floyd n'a d'ailleurs jamais possédé en propre un tel instrument, utilisant toujours celui disponible en studio. Le mellotron disparait de la nomenclature instrumentale établie par Vernon Fitch dès 1972[6]. On n'en entend quasiment plus dans les albums du groupe après *Atom Heart Mother*. Pratiquement disparu à la fin des années 1980, supplanté par les échantillonneurs numériques, l'instrument et son timbre si caractéristique ont fait un retour en force remarqué dans les années 1990 chez des groupes tels que Radiohead[7]. Le revival du mellotron gagne aujourd'hui les *plug-ins* ; le gout du vintage étant de plus en plus prononcé, certains appareils dont le logo de la marque représente un fruit proposent même des applications permettant de retrouver les sonorités typiques et colorées de cet instrument. Un piano acoustique vient compléter l'*instrumentarium* wrightien.

Le son Pink Floyd

Au-delà d'une instrumentation sans grande surprise, c'est bien l'usage fait de ces instruments qui va caractériser le « son » Pink Floyd. L'exemple le plus frappant de cet usage non conforme se retrouve dans les deux morceaux enregistrés pour le film de Peter Whitehead. On y voit les musiciens user de leur instrument comme générateur de son (cordes bloquées à la basse que Waters utilise en 1973 pour l'introduction – cette fois signifiante – de *Time*), Barrett bricolant sa

6. V. Fitch, *The Pink Floyd Encyclopedia*, *op. cit.*, p. 419-422.
7. http://fr.wikipedia.org/wiki/Mellotron. Nos informations proviennent pour l'essentiel de cette source. D'autres informations à cette adresse (en anglais) : http://www.soundonsound.com/sos/aug02/articles/mellotron.asp (pages consultées en novembre 2011).

guitare à l'aide d'objet divers, *bottleneck* ou zippo et même roulements à billes ! Même chose dans le film *Pompeii*. La séquence centrale de *A Saucerful of Secrets* nous donne l'occasion de voir Gilmour, guitare à plat, jouant avec un *bottleneck* sur les cordes et modulant le son grâce à son Echorec. Le même Gilmour (mais la chose n'est pas filmée) use de manière anormale de sa pédale wah wah pour créer ces fameux « chants de baleine » que l'on pouvait entendre dès 1969 dans les versions live de *Embryo*. Là, le musicien inverse simplement les branchements de la guitare dans la wah wah[8]. Autrement dit, il branche sa guitare dans la sortie de la pédale et l'amplificateur dans l'entrée. On module le son en jouant simplement avec le bouton de tonalité de la guitare ou bien avec l'ouverture/fermeture de la pédale. Ce son typiquement floydien est encore utilisé dans *The Wall* (*Is There Anybody Out There?*).

S'y ajoute l'utilisation immodérée d'effets tels que le Binson Echorec. « Le Binson a caractérisé notre musique pendant des années, dès la période Syd Barrett – notamment dans *Interstellar Overdrive*, *Astronomy Domine* et *Pow R. Toc H.* Seule la technologie numérique parvint à le détrôner. »[9]

Visible dans le film de Whitehead, sur de nombreuses photos du groupe et dans le film *Pink Floyd at Pompeii*, le Binson est un complément indispensable au son floydien.

Cet appareil, d'origine italienne, a pour particularité, à la différence d'autres *delay* / *echo* analogiques, de ne pas utiliser de bande magnétique. Il utilise un disque de métal. Sa face avant comporte six boutons servant à contrôler le volume d'entrée, le nombre de répétitions, la tonalité, ainsi qu'un sélecteur à trois modes (*echo*, *delay* et *swell*, proche d'une « réverb »)[10].

Il faut malgré tout se garder de croire, qu'avoir du matériel permet d'être meilleur. Le bluesman Robert Johnson a réalisé des merveilles avec sa seule guitare. Comme le dit malicieusement Gilmour dans le film *Pink Floyd at Pompeii*[11] : « Il serait intéressant de voir ce que quatre personnes pourraient faire, si on leur donnait juste le matériel, qui n'y connaîtraient absolument rien et qu'on leur demande de faire quelque chose. Je pense qu'on s'en sortirait mieux ! » Et Waters d'ajouter : « Ce serait comme dire : donnez à quelqu'un Les Paul et il deviendra Eric Clapton [...] Et donnez à quelqu'un un ampli et un synthétiseur [...] il ne deviendra pas nous. » ■

8. Effet créé par inadvertance selon Nick Mason (*op. cit.*, p. 101), par un assistant selon Gilmour (« *David Gilmour interview* », *Guitar Player*, *op. cit.*)
9. N. Mason, *op. cit.*, p. 101.
10. Plusieurs films visibles sur YouTube permettent de comprendre le fonctionnement de cet appareil. Deux (en anglais) nous ont semblé particulièrement intéressants (pages consultées en novembre 2011). http://www.youtube.com/watch?v=ApEdnkiEGOY (le modèle est différent de celui utilisé par le Floyd en 1970 mais le principe est le même) ; http://www.youtube.com/watch?v=hSc559Jmn2A&feature=related (plus bref mais montre comment fut réalisée la basse de *One of These Days*).
11. *Pink Floyd Live at Pompeii*, DVD Universal, 2003.

De *The Amazing Pudding* à *Atom Heart Mother* : maturation d'une œuvre

Genèse d'une œuvre

On le comprend, toutes ces « tentations », toutes ces expérimentations, se retrouvent dans cette somme qu'est *Atom Heart Mother*. Certes, le Floyd en concert continue de jouer une partie du répertoire gravé sur le live d'*Ummagumma* et l'on verra encore les musiciens se livrer à des interprétations de *A Saucerful of Secrets, Set The Controls* et *Careful With That Axe, Eugene* dans *Pink Floyd at Pompeii* qui sort sur les écrans en 1972. Mais ces œuvres anciennes seront groupées avec les titres résolument plus rock que sont *Echoes* et *One of These Days (I'm Going To Cut You Into Little Pieces)*. Le film montre également le Floyd au travail sur le futur *magnum opus*, le véritable tournant des années 1970, *Dark Side of The Moon*.

Si l'album publié en octobre apparait comme le point d'aboutissement d'un processus créateur, il existe heureusement des sources sonores fiables qui, au-delà des témoignages des acteurs de ce processus, permettent d'analyser avec une certaine précision les différentes étapes conduisant de la pièce vers la version définitive qu'est l'album studio. Certes, nous n'entrons pas dans les secrets des répétitions et devons nous contenter de ce que, mois après mois, le Floyd livre sur scène. Le témoignage enregistré le plus ancien que nous possédions du futur *Atom Heart Mother* date de janvier 1970. Le 23, le groupe se produit à Paris. Le concert est enregistré pour la radio et le groupe y interprète une pièce nouvelle, composée durant les semaines précédentes et dont il ne fut jusque-là donné que quelques prestations en Angleterre[1].

Ce 23 janvier donc, sur la scène du Théâtre des Champs-Élysées, David Gilmour annonce (en français[2]) : « C'est le dernier morceau qu'on va faire, on sait pas très bien ce que c'est, ce qu'on va faire... On l'a écrit la semaine dernier [*sic*] alors... on y va... »

La structure du morceau est, à cette étape de création, sensiblement la même que celle qui aboutira finalement sur le disque. Tout semble déjà en place, à l'exception du futur *Mind Your Throats Please* (remplacé par un vague passage à la batterie qui est, par exemple, beaucoup plus développé dans l'interprétation de la pièce donnée une quinzaine de jours plus tard à Birmingham[3]) et de l'introduction signée Geesin. La séquence bruitiste du premier pont liant les deux expositions du thème principal n'existe

Pochette de l'album de Ron Geesin et Roger Waters, *The Body*.

1. Selon Glenn Povey, la première audition eut lieu le 17 janvier 1970 au Lawns Centre, Cottingham, Hull. Concert organisé par l'université de Hull.
2. Gilmour parle assez bien le français, nous transcrivons les paroles exactes.
3. Voir le *bootleg* intitulé *The Amazing Pudding*.

pas encore et l'on note que la cadence achevant l'exposition du thème est jouée plus rapidement. L'œuvre, entre ce mois de janvier et sa présentation en juin 1970 à Bath avec chœur et orchestre, va connaitre bien sûr quelques changements, quelques modifications, mais globalement, on retrouve dans ce premier témoignage enregistré la structure globale de l'ensemble[4].

Les premières esquisses de la pièce remontent, si l'on en croit Nick Mason, à la fin de 1969, aussitôt après les séances studio réalisées pour le *Zabriskie Point* d'Antonioni et dont le réalisateur ne garde en définitive que peu de morceaux. À quelque chose malheur est bon : *Atom Heart Mother* y gagne au moins une section, nous y revenons plus avant dans ce texte (p. 46).

Silence in the studio!

L'enregistrement en studio de l'album (titres de la face B inclus), dont les premières séances datent du début de mars, est étalé sur plusieurs mois (jusqu'en juillet) et scindé en petites séances de quatre ou cinq jours, morcèlement dû aux multiples engagements du Floyd qui continue de tourner en même temps et profite de quelques relâches pour regagner le studio. Parmi les projets parallèles, c'est, par exemple, l'enregistrement de la musique de *The Body* qui va occuper Roger Waters et Ron Geesin (et le Floyd, venu enregistrer anonymement *Give Birth To A Smile*) entre février et mars.

> « Les séances originales du film *The Body* ont été enregistrées séparément par Roger dans son studio à Islington, Londres, et mon studio à Ladbroke Grove, Londres, en février et mars 1970. Mes parties pour *Atom Heart Mother* ont été écrites de mi-mai à mi-juin 1970. L'enregistrement de mes parties sur les *backing tracks* du Floyd a débuté le vendredi 19 juin à Abbey Road et s'est achevé le vendredi 24 juin. Roger a réenregistré toutes ses chansons pour *Music From The Body*[5], parce que les versions faites pour le film l'avaient été très rapidement et n'étaient pas de très bonne qualité. La plupart de mes pièces sont les mêmes dans le film et sur l'album. Nous avons fait deux nouvelles pièces pour l'album : *Our Song* et *Body Transport* dans mon studio. Nous avons rallongé *Give Birth to A Smile* avec les autres membres du Floyd pour l'album. Les pièces réenregistrées par Roger l'ont été aux Island Studios et ont débuté le 17 août 1970. »[6]

Les deux autres musiciens (Gilmour et Wright) s'occupent durant cette période de l'enregistrement du second album solo de Syd Barrett[7]. Le premier, *The Madcap Laughs* auquel Gilmour et Waters avaient participé, sort en janvier 1970.

Pochette de l'album de Syd Barrett, *The Madcap Laughs*.

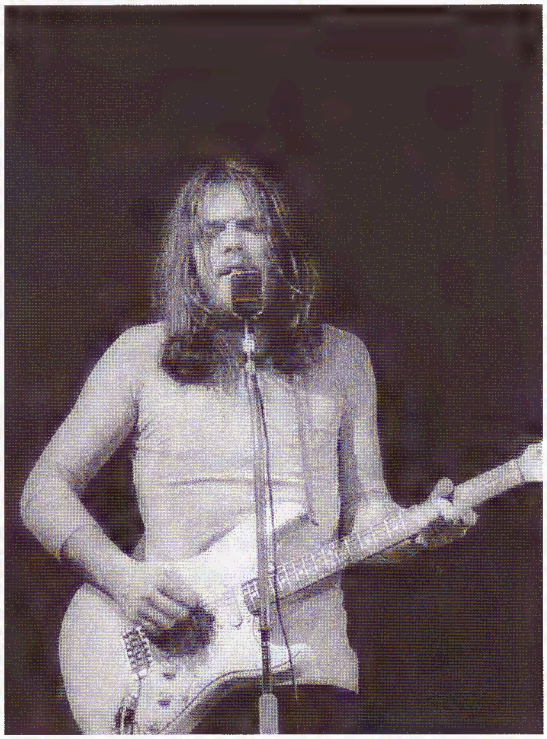
© Shooting Star / Dalle

Pochette de l'album des Pink Floyd, *Lulubelle III*.

4. À titre de comparaison, une pièce comme le *Mekanik Destruktiw Kommandoh* de Magma a subi de très nombreux changements entre sa première présentation et sa version discographique finale. À ce sujet voir P. Gonin, *Magma, décryptage d'un mythe et d'une musique*, Marseille, Le mot et le reste, 2010.
5. Il s'agit du disque paru chez EMI.
6. Ron Geesin, courriel à l'auteur du 3 juillet 2007.
7. Sobrement intitulé *Barrett*.

EMI décide de renvoyer l'ancien leader du groupe en studio dès le mois de février. Les séances de Barrett – qui ont également lieu à Abbey Road – s'étalent alors de février à juillet 1970[8].

Selon Glenn Povey, le Floyd retourne en studio pour les séances d'*Atom Heart Mother* entre le 11 juin et le 5 juillet puis à nouveau entre les 8 et 21 juillet[9]. L'ingénieur du son sur *Atom* est à nouveau Pete Bown, qui travaillait avec le Floyd depuis leurs débuts (en compagnie de Norman Smith). Il est, sur cet album, accompagné d'un jeune assistant dont le nom est aujourd'hui à jamais associé au succès de *Dark Side* : Alan Parsons. Ce dernier, qui fut semble-t-il déjà assistant sur *Ummagumma* et avait également participé à l'enregistrement d'*Abbey Road* des Beatles, se souvient que lors de leur entrée en studio, les Floyd apportèrent une pièce déjà « un peu structurée » mais pas autant que le futur *Dark Side*, qui, lui, « était un fait accompli »[10].



© Photo Claude Gassian

David Gilmour sur scène lors de la création parisienne du futur *Atom Heart Mother*.

Un enregistrement en huit pistes

L'album fut enregistré en huit pistes ce qui ne fut pas sans incidence sur le mixage final. En effet, à l'heure où n'importe quel apprenti musicien muni d'une bonne carte son et d'un séquenceur de type Cubase, Pro Tools ou autre Samplitude Magic Studio, a la possibilité de multiplier les pistes et donc les prises, la limitation à huit pistes obligeait à des manipulations diverses qu'il fallait anticiper dès les premières séances. Les studios d'Abbey Road furent longs à s'équiper d'un tel appareil : les Beatles enregistrèrent *Sgt. Pepper* sur quatre pistes seulement, tout comme le Floyd et son *Piper*. Geoff Emerick le souligne :

> « En 1967, les magnétophones huit pistes commençaient déjà à faire leur apparition dans les studios, mais il se passerait une année encore avant qu'EMI en acquière un [...] À court terme, les seize et vingt-quatre pistes allaient devenir des outils d'enregistrement standard, offrant bien plus de *territoire magnétique* sur lequel empiler les instruments et accroissant de ce fait le contrôle sur le son. Mais George Martin a déclaré dans de nombreuses interviews que *Pepper* n'aurait pas eu la même qualité s'il avait été enregistré sur vingt-quatre pistes [...] C'est en raison de ces limitations mêmes que nous étions placés au pied du mur et obligés de prendre à chaque instant des décisions innovantes. »[11]

Certes, les huit pistes offertes par ces « nouveaux » magnétophones ouvraient un peu plus le champ des possibles mais que l'on y songe, il y a dans *Atom* un groupe rock de quatre personnes qui parfois se démultiplient (on entend simultanément du piano, du mellotron et de l'orgue à la fin de *Funky Dung* par exemple ou bien trois parties de guitare simultanées lors de la reprise de *Breast Milky*). Si l'on ajoute les dix cuivres et le chœur, la nécessité de réaliser des reports (des pistes enregistrées puis reportées, réduites sur une ou deux pistes seulement) est évidente. Corroborant les propos de Geoff Emerick, Nick Mason précise :

> « À l'époque de l'enregistrement du morceau, EMI venait de se doter du nec plus ultra en matière de technologie d'enregistrement : les tout nouveaux magnétophones Studer à huit

8. T. Willis, *Syd Barrett, le génie perdu de Pink Floyd*, Bègles, Le Castor Astral, 2004. On trouve en fin de volume un récapitulatif exhaustif des diverses séances d'un album produit par Gilmour.
9. Une séance d'enregistrement pour *Barrett* a lieu le 14 juillet durant laquelle le chanteur pose les bases de cinq chansons. Une autre séance a lieu entre le 17 et le 21 juillet. Gilmour, producteur de l'album, était semble-t-il présent aux deux.
10. J. Harris, *The Dark Side of The Moon, the making of the Pink Floyd masterpiece*, Da Capo Press, 2005, p. 110. L'expression « fait accompli » est en français dans le texte.
11. G. Emerick, *En Studio avec les Beatles*, Marseille, Le mot et le reste, 2009, p. 249.

© Coll. Ron Geesin

David Gilmour, dans les studios d'Abbey Road, juin 1970.

> pistes. Ceux-ci utilisaient de larges bandes d'un pouce, et, très prudent, EMI stipula qu'aucune correction ne pourrait être faite, pour des raisons de qualité de collage. »

Le collage ? Une fois encore, à l'ère du numérique où une insertion de piste se fait en un tour de main, il faut se rendre compte que les enregistrements de l'époque nécessitaient parfois de reprendre telle ou telle section dont l'interprétation s'avérait être défaillante. Pour faire simple : si lors d'une prise intégrale d'un morceau tout était parfait sauf le premier refrain, on pouvait ne réenregistrer que cette partie que l'on insérait ensuite dans le master, en coupant la section défaillante et collant la section réenregistrée, voire bâtir une version « idéale » à partir de multiples prises. Il était également possible de remonter un morceau, revoir sa structure : une technique que maitrisaient à merveille les compositeurs de musique électroacoustique.

Pour comprendre, revenons sur le témoignage de Geoff Emerick sur les séances studio des Beatles : invité à travailler sur l'enregistrement de *Thank You Girl* (face B du single *From Me To You*), Emerick remarque, tandis que la bande défile (les rythmiques avaient été enregistrées et Lennon venait faire une prise d'harmonica), « quantité de points de montage. En vérifiant les notes sur la boîte, je vis que le master était constitué de six prises différentes que Norman [Smith] avait montées quelques jours auparavant [...] Même si elle ne semblait pas très compliquée, le groupe n'avait manifestement pas été capable de jouer la chanson du début à la fin ».

Le but du jeu était bien entendu de rendre ces points de montage inaudibles et donner l'impression d'un enregistrement réalisé en une seule prise continue. Il arrivait pourtant qu'un point de montage se fasse entendre : malgré l'excellence du travail de Norman Smith – l'un

des ingénieurs du son des Beatles, promu producteur des Floyd dès 1967 –, la reprise après le pont dans *Matilda Mother* est malheureusement clairement audible (vers 1 min 59 s).

Les disques live ne sont pas exempts de telles manipulations : sans même parler des « faux » live (les *Retrospektïw* de Magma dont l'essentiel a été refait en studio ou le *Live and Dangerous* de Thin Lizzy dont seule la batterie semble avoir été conservée des prestations live), certains titres peuvent également être le résultat d'un montage réalisé à partir de plusieurs prises. C'est le cas par exemple de *A Saucerful of Secrets* dans *Ummagumma*, résultat d'au moins deux prestations différentes montées ensembles pour donner l'illusion d'une interprétation aussi proche que possible de la perfection.

Le procédé n'était pas l'apanage du rock : de nombreux disques de jazz, à l'époque, usent de ce subterfuge. Un seul exemple : Miles Davis et son producteur, Teo Macero, construisent ainsi des albums complets. *In A Silent Way* est significatif. Enregistré en continu durant deux heures, Miles et son producteur sélectionnent les passages les plus intéressants, montent la musique et obtiennent un nouveau résultat, quitte à répéter, recopier des passages pour atteindre une durée conforme à celle de deux faces d'un 33 tours… Le studio, dans le jazz aussi, devenait un instrument à part entière.[12]

Conséquence de ces impératifs décrétés par EMI : ce sont Mason et Waters qui, en premier lieu, enregistrent d'une traite la base rythmique d'un ensemble dont ils livrent à Geesin une *backing track* (dont le titre de travail est d'abord *Untitled Epic*) avec laquelle il aura à se débrouiller pour répondre à la commande d'habillage orchestral – avec chœur – faite par le groupe. Dans les souvenirs de Mason, c'est la troisième prise qui fut finalement retenue.

Les prises d'orchestre et chœur sont donc réalisées courant juin. Les photos illustrant cet ouvrage, extraites de la collection personnelle de Ron Geesin et pour la plupart inédites, ont été prises durant ces séances qui, si le titre ne fut finalement pas retenu pour l'œuvre se révélèrent effectivement épiques.

Pop ou classique ? Le choc des cultures

De nouveau, c'est la confrontation de deux mondes, le classique et la pop, qui rendirent difficiles ces séances. C'est encore Geoff Emerick, dont l'ouvrage est décidément une mine indispensable d'informations pour qui veut comprendre le fonctionnement des séances studio à Abbey Road, qui nous apprend que :

> « Les ingénieurs du son d'EMI étaient spécialisés soit dans la classique, soit dans la pop. Les ingénieurs labellisés "classique" ne faisaient que du classique, mais les ingénieurs pop […] pouvaient à l'occasion passer d'un genre à l'autre s'il y avait un problème de disponibilité […] Il existait chez EMI une tension, presque une animosité, entre les gens du classique et ceux de la pop ; c'en était au point qu'ils mangeaient dans des zones distinctes de la cantine. Ceux de la pop étaient méprisés par ceux du classique. »[13]

L'attitude, hélas courante, se retrouve aussi chez les musiciens. Ron Geesin en a fait les frais. « Les musiciens refusaient d'être dirigés par Ron, qu'ils associaient à l'univers de la musique rock. »[14] Les membres de cet ensemble provenaient tous de l'Abbey Road Session Pop Orchestra[15]. Sans vouloir faire ombrage à leur réputation, il n'est pas usurpé de dire qu'il ne s'agissait pas là des meilleurs interprètes que l'on puisse trouver sur le marché. Cliff Jones qualifie d'ailleurs cet ensemble de « groupe de musiciens endurcis de deuxième division convoqués par EMI pour fournir un ensemble bon marché pour les sessions pop »[16]. La partition pourtant par endroit fort complexe réalisée par le compositeur – et à laquelle se confrontent encore aujourd'hui non sans difficultés des musiciens surs de leur talent – aurait dû les inciter à un peu plus d'humilité. Au lieu de cela, « les musiciens faisaient tout pour le perturber. Non seulement Ron avait composé des morceaux techniquement difficiles, mais il voulait qu'ils soient phrasés de manière très originale, ce qui ne plaisait pas du tout aux musiciens ». Ce phrasé plus jazz qu'espérait Ron, anticipant le temps, notamment dans les dernières mesures avant le premier exposé du

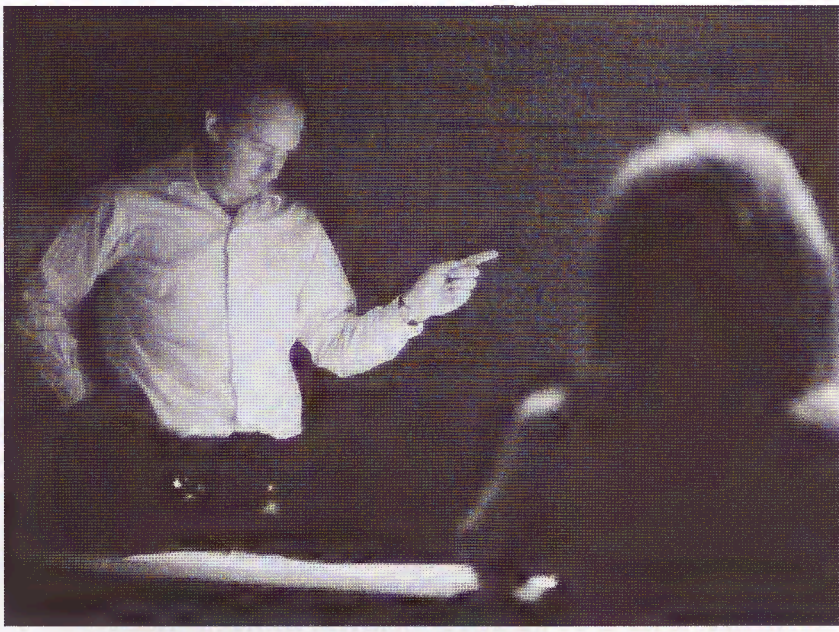
12. Pour plus de détails, voir I. Carr, *Miles Davis*, Marseille, Parenthèses, 1991, p. 199 et suivantes.
13. G. Emerick, *op.cit.*, p. 81.
14. N. Mason, *op.cit.*, p. 96.
15. Certaines sources citent le Philip Jones Brass Ensemble. Or, les crédits de l'album, s'ils citent bien le John Alldis Choir, n'évoquent pas cet ensemble qui ne participe donc pas à l'enregistrement d'*Atom Heart Mother* mais est bien celui qui accompagne le groupe lors de certains concerts, notamment lors de la création sur scène de la version orchestrale à Bath.
16. C. Jones, Echoes, *The Story Behind Every Pink Floyd Song*, Londres, Omnibus Press, 1996, p. 69.

thème, il dut vainement l'attendre et ne l'obtint finalement pas.

> « [John Alldis] a pris la relève mais ayant été formé essentiellement à la musique classique, il n'avait pas l'énergie débordante et communicative qu'un Duke Ellington aurait eue, debout devant un orchestre. Il fallait vraiment suivre cette direction-là. »[17]

Les problèmes furent encore augmentés par le fait que la section rythmique, enregistrée d'une traite et sans métronome, souffre de variations de tempi qui rendirent encore plus périlleux les re-*recording*. John Alldis, donc, sauva Geesin du naufrage et prit la baguette. Son statut de musicien « classique » calma manifestement les plus récalcitrants des musiciens. Il faut dire que ce chef de chœur (1929-2010) n'était pas le premier venu. Il participa, par exemple, à la création européenne en 1967 du *Requiem Canticles* de Stravinski au Festival d'Édimbourg sous la direction de Pierre Boulez. Ironie du sort, celui dont Geesin trouvait la direction trop peu « ellingtonienne » participe, le 24 octobre 1973, à l'enregistrement du *Third Sacred Concert* de Duke Ellington en l'abbaye de Westminster. Fait chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres en 1994, il fut de ceux qui créèrent le défunt Groupe Vocal de France[18] auquel il participe de 1979 à 1983. Finalement, et malgré les qualités de chef de John Alldis, les séances allouées au groupe ne furent pas suffisantes pour obtenir, aux yeux de Geesin, un résultat à la hauteur de ses espérances :

> « Quand on a fini l'enregistrement à Abbey Road, j'ai dit à Steve O'Rourke [le manager du Floyd] : "C'est cool, on a fait une bonne répétition. Est-ce qu'on peut le jouer correctement maintenant ?" *Atom Heart Mother* est pour moi très brouillon par rapport à la partition originale. Il y a de nombreuses erreurs de tempo [...] J'aurais aimé rectifier ces problèmes de dynamique mais les budgets avaient déjà explosé, et l'on ne pouvait pas faire de nouvelles prises. »[19]



© Coll. Ron Geesin

John Alldis lors de l'enregistrement des chœurs d'*Atom Heart Mother*, Studios d'Abbey Road, juin 1970.

© Coll. Ron Geesin

Le chœur d'*Atom Heart Mother*, dans les studios d'Abbey Road, juin 1970.

Notes sur le mixage

Nous l'avons dit, le fait de ne disposer que de huit pistes a vraisemblablement influé directement sur le mixage final et les choix de distribution dans le spectre stéréophonique. La basse et la batterie sont clairement à gauche tandis que l'on entend l'orgue et la guitare rythmique à droite – si l'on se place face aux haut-parleurs. Les guitares solos (*slide* ou non) ainsi que le chorus de piano (dans *Mother Fore*) occupent

17. *The World's Greatest Albums, Pink Floyd's* Atom Heart Mother, *The Essential Albums of All Time*, DVD, Art House Classics Ltd, 2005.
18. Ensemble vocal professionnel de 16 chanteurs, créé en 1979 et dissout en 1996, spécialisé dans la musique du XXe siècle.
19. S. Saint-André (avec l'aide de P. Gonin), *op. cit.*

© Coll. Ron Geesin

Pete Bown, studios d'Abbey Road, juin 1970.

en revanche la presque totalité de l'espace stéréophonique. Les cuivres et les chœurs se placent dans un espace plus conventionnel. Le même type de mixage compartimenté prédomine dans tout le disque, face B comprise. Ainsi Waters, dans *If,* semble chanter *à côté* de sa guitare, le solo de *Fat Old Sun* étant complètement porté sur la droite du spectre.

Quelques curiosités toutefois : dans *Summer 68*, alors que les couplets offrent un espace stéréophonique large, la deuxième entrée des cuivres provoque un resserrement de l'ensemble du groupe qui se retrouve soudain comprimé au centre de cet espace. Explication plausible : le manque de « place » et la nécessité de réduire l'ensemble du groupe sur une seule piste pour pouvoir privilégier l'espace laissé aux cuivres/mellotron[20]. Dans *Morning Glory* en revanche, ultime pièce d'*Alan's Psychedelic Breakfast*, l'espace s'ouvre soudain et la batterie, du centre, se déploie sur les deux côtés, donnant ainsi un sentiment de plénitude à une pièce qui s'achève comme elle commence, par un robinet gouttant dans l'évier. ■

20. Voir l'explication donnée par Nick Mason (entretien avec l'auteur, film mis en ligne sur le site du CNDP, www.cndp.fr).

Analyse d'*Atom Heart Mother*

Forme

Il apparait clairement qu'*Atom Heart Mother* devient, avec la tentative conceptuelle de *The Man and The Journey* et après les recherches formelles de *A Saucerful of Secrets* et *Sysyphus*, l'un des prototypes même de ce qui guidera la création des longues suites que sont *Echoes, Shine On Your Crazy Diamond* voire *Dark Side of The Moon* : la juxtaposition de sections d'abord indépendantes quand il ne s'agit pas, parfois, de simples recyclages d'éléments empruntés à d'autres pièces. On sait, par exemple, que *Us and Them* dans *Dark Side* est une réutilisation d'une composition de Wright d'abord enregistrée (et même parfois interprétée sur scène) pour le film d'Antonioni *Zabriskie Point* et intitulée *The Violent Sequence*[1]. La section centrale (les chorus de guitare) de *Money* présente une ligne de basse déjà entendue dans une pièce intitulée *Corrosion*, tandis que le riff à 7/4 de ce même *Money* est issu d'une maquette datant vraisemblablement de 1971[2]... *Atom Heart Mother* n'échappe pas à cette règle, puisque l'on constatera que la ligne de basse de *Funky Dung* est déjà présente dans une autre chute de studio des séances de *Zabriskie Point*, une *Unknown Song*[3] qui contient ce qui n'est autre qu'une version de la première partie de *The Narrow Way*.

A Saucerful of Secrets

C'est ici qu'il nous faut revenir sur cette pièce fondatrice qu'est *A Saucerful of Secrets*. L'idée même de forme est au centre des préoccupations des membres du groupe, une forme par juxtaposition de sections qui devient d'ailleurs l'un des éléments récurrents du rock progressif (songeons, par exemple, au *Supper's Ready* de Genesis). *A Saucerful* a, dès l'origine, été conçue comme une pièce *formelle*. Le cadre fut pratiquement défini avant le contenu même. Waters et Mason, concepteurs du projet, décrivaient la pièce comme une sorte de « diagramme architectural aux formes dynamiques plus qu'une forme musicale, avec des pics et des creux »[4].

L'idée formelle d'une suite instrumentale est donc en germe et dépasse la structure simple thème / improvisations / thème que l'on retrouve dans *Interstellar Overdrive*.

Se pose cependant un autre problème, moyennement résolu dans *Saucerful*, bien plus efficacement maitrisé dans *Atom* et *Echoes* et qui atteint une quasi-perfection dans *Dark Side* : le travail sur les liaisons entre les différentes sections.

Le problème du lien entre les sections

La question de la forme recouvre en effet une problématique qui occupe non seulement le Floyd mais aussi tous les groupes de *prog*[5] ayant abordé la question des longues suites : comment rendre cohérente une succession de séquences parfois issues de séances différentes, récupérées d'éléments extérieurs et misent ici bout à bout pour former un tout ?

Ce point particulier a été fort bien étudié dans un ouvrage indispensable à tout analyste s'intéressant à la musique du quatuor, publié sous la direction de Russel Reising, *Speak to Me: The Legacy of Pink Floyd's, The Dark Side of The Moon*[6]. Le chapitre V, signé Kevin J. Holm-Hudson, décortique avec minutie ce que l'auteur nomme « *the art of segue* », détaillant les différentes possibilités et les solutions adoptées dans *Dark Side* pour relier un titre

1. On trouve cette *Violent Sequence* dans l'édition double CD de la musique de *Zabriskie Point* (Rhino Record, 2004), édition incluant les titres non utilisés par le réalisateur.
2. On pourrait même avancer que le pont séparant les deux présentations du thème dans *Father's Shout* n'est en fait pas très éloigné de *On The Run*, surtout si l'on se réfère aux premières versions d'*Atom* : roulement de pseudo charleston dans *On the Run* se substituant aux roulements de caisse et même boucle lancinante, jouée à l'orgue dans *Atom/Amazing*, résultat d'une boucle au Synthi A dans *On The Run*. Réminiscence peut-être inconsciente cette fois, si l'on en croit les séances filmées pour les besoins du film *Pompeii* montrant Waters en train d'élaborer cette boucle en studio.
3. Que l'on trouve dans certains *bootlegs* sous le titre *Rain in The Country*.
4. David Gilmour dans P. Sutcliffe, « *David Gilmour: Full of Secrets* », *Guitar Part*, n° 146, mai 2006, traduction d'un entretien initialement paru dans *Mojo*.
5. Abréviation de l'expression « rock progressif ».
6. R. Reising, *Speak to Me: The Legacy of Pink Floyd's, The Dark Side of The Moon*, Aldershot, Ashgate, 2005, voir chap. V, p. 69-86.

Pink Floyd et l'image

Évoquer le Floyd sans s'arrêter sur l'image serait une erreur. L'absence de « charisme » du groupe a depuis l'origine entrainé de fait l'idée d'un habillage visuel dont le paroxysme a bien évidemment été atteint par le spectacle *The Wall*. En dehors des concerts qui, des *light shows* originels jusqu'à l'ultime tournée de 1994, ont toujours privilégié le spectacle son et lumière, les visuels des albums du Floyd sont aussi remarquables. Fruit, pour la plupart, d'un travail avec Hipgnosis, studio fondé par Aubrey Powell et un ami d'enfance, Storm Thorgerson qui, de *Saucerful* à *Division Bell* va concevoir une bonne partie des visuels du groupe, chaque pochette de disque constituera un objet à part entière. Ce sont les Beatles qui, avec *Sgt. Pepper,* ont donné le coup d'envoi – encore que *Rubber Soul* ou *Revolver* aient déjà été des modèles en la matière. Le *prog* va être friand de collaborations qui vont donner une identité visuelle et graphique aux groupes : Genesis et Paul Whitehead, Yes et Roger Dean…[7]

Hipgnosis conçut également les pochettes de Led Zeppelin (*Houses of The Holy*), Genesis (*The Lamb Lies Down On Broadway*), Yes (*Going For The One*) ou Peter Gabriel pour son premier album solo. Analyser ces visuels est d'ailleurs intéressant : ils montrent quelques constantes, quelques renvois ou clins d'œil de l'un à l'autre (l'homme nu de *Going For The One* renvoyant immanquablement à celui, torse nu, de *The Lamb* ; le plongeur de *Wish You Were Here* trouvant un écho dans celui de *Broken China*, ultime album solo de Richard Wright…).

Atom n'est pas seulement un album que l'on cite à cause de son contenu mais aussi à cause de son « emballage ». Cette vache à l'œil torve, qui nous regarde d'un air indifférent, a joué un rôle non négligeable pour la postérité de l'album. On parle, en signe de reconnaissance, de « l'album à la vache » et même les gens qui n'auraient jamais entendu la musique contenue dans le disque ont au moins une fois vu cette pochette intrigante. Le contexte esthétique – sortir d'une imagerie psychédélique – n'est pas étranger à cette image qui répond aussi, par l'absurde, à l'absence totale de concept derrière le projet *Atom.* Nous sommes loin de la pochette de *A Saucerful of Secrets*, la première réalisée pour le Floyd par Hipgnosis, sur laquelle Thorgerson et Powell essayent de « refléter trois "états modifiés" de conscience : la religion, les drogues et la musique de Pink Floyd »[8]. Signes du zodiaque, planètes, membres du groupe insérés dans une « bulle », silhouette en filigrane du Doctor Strange (un héros de *comics*), les images se superposent dans un visuel chargé de symboles divers… Storm Thorgerson se souvient :

> « Je n'avais vraiment rien au début d'*Atom Heart Mother* et quand je leur ai demandé de quoi il en retournait, ils m'ont dit qu'ils ne le savaient pas eux-mêmes. C'est un conglomérat de pièces qui n'avaient pas de liens, ou semblaient ne pas en avoir à l'époque. L'image n'a donc aucun rapport non plus ; c'était, en fait, une tentative de faire une image qui n'avait aucun sens, consciemment. [La vache] a semblé être la chose la plus éloignée. Mais je pense aussi que la vache représente, en termes Pink Floyd, une partie de leur humour, que je trouve souvent sous-estimé ou du moins rarement évoqué. »[9]

Lulubelle III, puisque c'est son nom, eut le privilège de devenir ainsi, et non sans raison, la vache la plus célèbre au monde. Et c'est avec une pochette se résumant au seul bovidé que l'album, malgré les craintes de la maison de disque, est publié le 10 octobre 1970. Certaines éditions auront un « Pink Floyd » inscrit au-dessus de l'animal mais cette concession au business n'était pas dans le projet de départ. Trois autres vaches (restées anonymes et prises en contreplongée) nous regardent également au dos d'une pochette – version vinyle – qui, par ailleurs, s'ouvre et laisse voir une image en noir et blanc, floue, d'une campagne blafarde, aussi troublante que l'est le calme plat de *If*. À la différence des pochettes réalisées jusqu'alors – hormis *More* – aucun membre des Floyd n'apparait ni à l'extérieur, ni à l'intérieur de ce visuel. On peut lire ici ou là qu'ils n'apparaitront désormais plus sur leur pochette de disque, affirmation quelque peu erronée puisque les quatre membres du groupe ornent en gros plan l'intérieur de la pochette de *Meddle.* Pour la dernière fois avant la sortie de *A Momentary Lapse of Reason* en 1987.

7. On peut consulter la très belle page consacrée à l'art progressif à l'adresse suivante : www.dragonjazz.com/progart.htm (page consultée en novembre 2011) ou encore les sites des divers artistes (www.rogerdean.com, www.paulwhitehead.com, sites toujours actifs en juin 2011).
8. M. Aston, « Vers une hypnose visuelle », *Vibrations Collector,* mai 2011, p. 27.
9. G. Graff, « *Eye of the Storm* », *Guitar Legends* (1re impression, *Guitar World,* février 1998), 2006, p. 51, notre traduction.
10. N. Mason, *op. cit.*, p. 97.
11. G. Povey, *Pink Floyd,* Paris, Place des Victoires, 2009, p. 134.
12. Ron Geesin, courriel à l'auteur, 17 juin 2011. Notre traduction. Interrogé à ce sujet, Nick Mason ne se souvient hélas plus de la manière dont fut réalisé *Mind Your Throats Please.*

Le choix des titres

De même que la pochette n'a rien à voir avec le contenu, le titre de la pièce et des sections est le fait du hasard. Les errements du groupe sur le titre à donner à leur dernière composition s'expliquent par un fait simple : pas de titre, pas de dépôt ; pas de dépôt, pas de royalties. Mais le projet *Atom Heart Mother* n'ayant pas de sens, ne recouvrant aucun concept, certaines appellations furent simplement données au hasard et dans l'urgence. Il fallait donc, avant d'interpréter une pièce en public, lui trouver un titre, quand bien même celui-ci ne serait que provisoire.

Si durant la phase d'élaboration la pièce fut un temps appelée *Epic,* puis *The Amazing Pudding* – traduisant bien le conglomérat sans sens présumé –, *Atom Heart Mother* ne signifie en fait rien de particulier et n'a pas de rapport direct avec le contenu musical.

Ce choix est dû à des circonstances particulières et même si l'anecdote est connue, elle vaut d'être rappelée ici :

> « Le titre d'*Atom Heart Mother* fut concocté au dernier moment. Pour le trouver nous feuilletâmes les journaux du soir en quête d'idées et tombâmes sur un article à propos d'une femme qui avait accouché après s'être fait poser un simulateur cardiaque. Le gros titre fit l'unanimité, nous l'adoptâmes. »[10]

L'article, paru dans *The Evening Standard* daté du 16 juillet 1970, s'intitulait « *Aton Heart Mother Named* ». Âgée de 56 ans, la femme concernée ne pouvait guère accoucher à ce moment-là mais elle reçut bien un pacemaker dont la pile fonctionnait avec de l'énergie atomique…

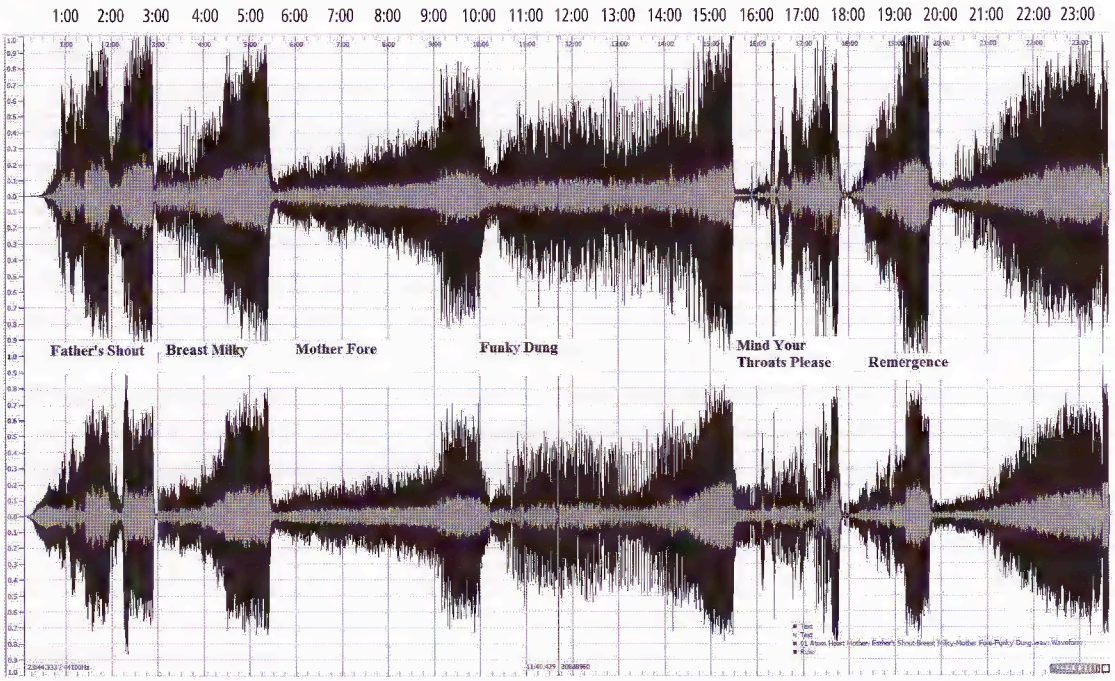
La pièce qui, à Bath, était encore intitulée *The Amazing Pudding*, venait donc dans l'urgence et juste avant cette séance d'enregistrement pour les célèbres *Peel Sessions,* de trouver son titre définitif. Le show, enregistré en direct et en public le 16 juillet avec le John Alldis Choir et le Philip Jones Brass Ensemble fut diffusé le 19 juillet suivant dans le « *Peel Sunday Concert* » et rediffusé le 22 juillet dans l'émission « *Sounds of The 70's* ».[11]

Quant aux différentes sections, elles ont un rapport plus ou moins lointain avec le titre général et la pochette : si *Father's Shout* ou *Mother Fore* ont sans doute un lien avec la mère du titre, la « bouse dansante » (*Funky Dung,* on peut également traduire par « excrément funky ») a surement plus à voir avec Lullubelle III !

C'est Ron Geesin qui proposa d'abord quelques idées : l'humour floydien, et celui vraisemblablement très grinçant de Waters, se sont sans doute accordés pour la circonstance. Le compositeur de *A Raise of Eyebrows* possède encore dans ses carnets d'archives un document montrant qu'initialement *Father's Shout* ne devait être que le titre de l'introduction. Il fut ensuite étendu à l'ensemble de la première section.

Comme les titres définitifs, ceux-ci « ont seulement été créés *a posteriori* pour rentabiliser les royalties américaines, ils sont donc vraiment artificiels, mais montrent les grandes sections. Je les ai envoyés au groupe qui les a utilisés comme base pour les sous-titres finaux. Ils ont combiné mes deux premières parties en une seule. Le second thème (sur lequel apparaît le solo de violoncelle) est devenu *Breast Milky*. Je pense que mon *Tubular Journey,* que vous voyez décrit comme "percussion", est devenu la partie avec des effets électroniques [*Mind Your Throats Please*, ndlr] : ils ont dû enregistrer et insérer cela après l'enregistrement de mes séances instrumentales[12] ». Le tableau suivant montre les différences entre ces titres provisoires et la version finale.

SECTIONS	PROPOSITIONS DE GEESIN	TITRES RETENUS
Introduction	*Father's Shout*	*Father's Shout*
Thème	*Core to Exist*	
Pont		
Thème		
Thème 2	*Breast Food*	*Breast Milky*
Chœur	*Mother Fore*	*Mother Fore*
Section « funky »	*Split Knees*	*Funky Dung*
Percussion	*Tubular Journey*	*Mind Your Throats Please (bruitiste)*
Finale	*Emerge!*	*Remergence*



Exemple 3. Spectrogramme d'*Atom Heart Mother*.

à l'autre et faire de cet album un tout qui fit écrire à un critique français :

> « Les mélodies sont à ce point fondues qu'elles semblent constituer un morceau unique [...] La musique coule si vite qu'il est des jours où l'on se demande si ce n'est pas un 45 tours que l'on vient d'écouter. »[13]

Holm-Hudson retient trois grandes catégories dans la manière de relier une section à une autre : timbrale, harmonique et métrique. Les trois peuvent se combiner. On peut avoir un lien créé par des fondus (de sortie et d'entrée), par superposition d'un élément (le vent dans *Wish You Were Here*), par « *cut* » – on passe brusquement d'une section à une autre –, par enharmonie ou lien harmonique de type tonal (comme le passage au relatif mineur, retour à la même tonalité par suspension – ½ cadence – à la fin du morceau précédent...), etc. Une différence toutefois : les titres de *Dark Side* furent enregistrés séparément et même si l'ordre en était établi dès l'entrée en studio, le travail sur les liens entre les différents segments a pu être réalisé *a posteriori*. Ces fondus enchainés firent l'objet d'un travail spécifique. Pour *Atom Heart Mother*, l'ensemble de la pièce ayant été, rappelons-le, enregistré d'une traite, la question de la réalisation de ces transitions ne se posait pas de la même manière, seule la section 5 (*Mind Your Throats Please*) fut vraisemblablement ajoutée ensuite (Ron Geesin ne se souvient pas de sa présence sur les bandes qui lui furent confiées). La question des liens entre les segments n'en demeurait pas moins cruciale.

Une étude globale de la forme révèle que chaque section – à l'exception toutefois de la première, dont la présentation du motif principal est séparée par un pont bruitiste et de la dernière, *Remergence,* qui compile *Father's Shout* et *Breast Milky* augmentés d'une coda – fonctionne de la même manière, par enrichissement progressif de la texture, doublé d'une montée progressive également de la dynamique. Le spectrogramme reproduit ici (› Exemple 3), réalisé avec Sonic Visualiser, le montre clairement.

Mais comment relier tout cela de manière cohérente ? Certes, l'introduction de Geesin, composée sur la pédale d'orgue (seul élément présent sur la *backing track* qui lui fut confiée) a pu être conçue avec en tête l'idée qu'il fallait aboutir au thème 1. Mais nous avons dit déjà que *Funky Dung* est, par exemple, une réutilisation d'un riff de basse préexistant et *Mother Fore* est sans doute le résul-

13. B. Feller, « Les dix voyages », *Rock & Folk*, n° 122, mars 1977, p. 96-97.

tat d'une improvisation collective du même type que *Careful With That Axe, Eugene*.

Le lien principal qui relie les différentes sections est ici pour l'essentiel à la fois harmonique et métrique. La permanence d'un *mid* tempo aux environs de 72 à la noire participe à ce sentiment de flottement, d'écoulement sans heurt qui prédomine ici. Même si l'on considère généralement que c'est *Echoes* qui symbolise le rock dit « planant », *Atom*, par son atmosphère, par ses tempi, s'éloigne un peu plus encore du psychédélisme, définitivement moribond.

Harmoniquement, le lien se fait par une autre permanence, celle du ton de *mi* qui, non seulement est la tonalité de départ, mais est également celle de la quasi-intégralité des sections. Le repos cadentiel d'une fin de section engendre l'accord initial de la section suivante. C'est ainsi que se trouvent reliés *Father's Shout* et *Breast Milky* (accord de *mi* mineur), puis *Breast Milky* et *Mother Fore*, même accord de *mi* mineur. Entre *Funky Dung* et *Mind Your Throats Please*, on passe d'abord par la réexposition du thème principal. Les clusters d'orgue ouvrant la section bruitiste brouillent bien entendu la perception harmonique. Mais le propos est autre ici : c'est finalement le tempo qui crée le lien le plus efficace, les clusters de l'orgue pouvant facilement être assimilés à une sorte de battement cardiaque – phénomène que l'on retrouve ensuite dans *Welcome to The Machine* par exemple[14]. Le lien malgré tout se fait par une sorte de tuilage : le dernier accord (un *mi* mineur encore) est bien joué : le premier cluster vient se greffer dessus.

Reste donc le lien entre *Mother Fore* et *Funky Dung*. *Mother Fore* s'achève sur une pédale de *mi* qui va glisser vers un accord de *fa*$^{\#}$ mineur puis de *sol* mineur avec l'installation de la boucle de basse. Pas de réel lien de tonalité ni de fonction donc. C'est peut-être ici que la juxtaposition apparait comme la plus artificielle. Le riff de *Funky Dung* a été repris ici tel quel, sans même changer la tonalité originale. Ajoutons que cette modulation vient à point nommé rompre la monotonie (oserions-nous dire la monochromie) engendrée par la permanence d'un seul et même ton, quand bien même ce rôle serait-il déjà joué par la progression d'accords de *Breast Milky* qui, avec ses modulations éloignées, brouillait déjà un peu les cartes.

Plongeons à présent au cœur même des différentes sections. *Atom Heart Mother*, comme le furent auparavant des pièces comme *Sysyphus* et *A Saucerful of Secrets*, se présente donc comme une longue suite instrumentale, les voix étant non signifiantes, c'est-à-dire sans texte, et fonctionnant soit avec des vocalises soit sur des onomatopées ne présentant pas de sens. Le schéma adopté dans *Atom* va globalement servir de modèle à l'ensemble de l'œuvre floydienne à venir, le tout dans un ordre certes mouvant mais avec une constante : la notion de boucle, de retour qui, d'un morceau (*Atom*, *Echoes*) s'étend bientôt à l'ensemble de l'album (*Dark Side*, *Wish You Were Here*, *Animals*, *The Wall*).

Le tableau page suivante, qui évoque l'intégralité de *Shine On* sans prendre en compte les interpolations que sont *Welcome to the Machine*, *Have a Cigar* et *Wish You Were Here*, venues s'intégrer après que *Shine On* a été conçu, tente de démontrer ces constantes.

Plus spécifiquement découpé en chansons, *Dark Side of the Moon* n'en fonctionne pas moins de la même façon : si la section bruitiste arrive très tôt (*On The Run*), la section « funky » est bien également présente avec *Any Color You Like*. Les battements de cœur se chargent ici de refermer la boucle tandis que dans *Animals*, *Dogs* ne remplissant qu'une partie de la face A, c'est la reprise de *Pigs On The Wing* qui joue ce rôle de retour sur soi. Plus subtilement encore, dans *The Wall* un texte quasi imperceptible ouvre et clôt l'album. Le morceau débute en effet par « *We came in* » et s'achève par « *This is where...* » et la même petite mélodie (*Outside The Wall*).

Les différentes sections

Father's Shout

Entre improvisations collectives et sections clairement attribuables à l'un ou l'autre des musiciens, l'ensemble de ce patchwork qu'est *Atom* reste pourtant signé collectivement. Il faut cependant tenter de rendre à chacun ce qui lui appartient : cela permet aussi de souligner le rôle de compositeur de Geesin. Quoi qu'il en soit, et c'est un fait

14. En l'absence d'explication qui pourrait corroborer une telle analyse, gardons-nous d'y voir un lien quelconque avec le titre de la pièce, nous parlons ici de « rythme » cardiaque et non d'un symbole quelconque.

ATOM HEART MOTHER	ECHOES	SHINE ON	DOGS
Introduction cuivres	Introduction lente Chorus guitare 1	Introduction lente, thème *moog*, chorus guitare 1	
		Thème de Syd + chorus guitare	
Thème 1 (pont) Thème 1 = section chantée	Section chantée	Section chantée + chorus saxophone	Section chantée 1 + chorus guitare 1 + section chantée 2
		Section bruitiste (vent)	
Thème violoncelle + chorus guitare *slide*	Section chorus guitare 1	Section chorus (retour de *Shine On*, face B de l'album)	Section chorus guitare
		Section chantée	
Section « funky » (chorus guitare puis chœur avec chorus piano, retour thème 1)	Section «funky »	Section « funky »	
Section bruitiste	Section bruitiste		Section bruitiste
Retour thème 1 début + brève coda	Section chantée		Retour section chantée précédée d'un chorus guitare
	Introduction lente Chorus guitare 1	Section 9 thème nouveau au clavier	
		Coda (avec citation de *See Emily Play* relie avec le début) (accord de *sol*)	Coda

Tableau révélant les constantes dans les compositions du Floyd.

connu : le thème principal d'*Atom Heart Mother* dérive d'une idée de Gilmour que Geesin va retravailler, remodeler.

« Tout le thème principal est issu d'une petite succession d'accords que j'avais écrite et que j'ai appelée à l'époque *Theme From an Imaginery Western*. Pour moi, ça sonnait comme *Les Sept Mercenaires*[15]»[16]. Peut-être le fan d'Hank Marvin s'est-il aussi (inconsciemment ?) souvenu des Shadows et de leur *Apache*…

Cette brève séquence, tout comme les quatre notes de *Shine On* ou la suite d'accords de *Dogs*, va frapper Waters qui y entend une musique « héroïque », évoquant des chevaux à contre-jour dans le soleil couchant… une musique de film[17]. De fait, la grille d'accords gilmourienne, tout en servant de lien entre les différentes sections, soutient toute la première partie et devient effectivement le support du thème principal de la pièce.

Alors que, dans l'esprit de Geesin, il ne s'agissait que de son introduction – et l'écriture justifiait peu ou prou le titre –, *Father's Shout* recouvre une section nettement plus étendue et se scinde en quatre segments distincts : une introduction (cuivres, pédale d'orgue et quelques roulements de cymbales, œuvre quasi exclusive de Ron Geesin), un exposé du thème principal, un pont bruitiste, une réexposition du thème. La tonalité principale est *mi* mineur (❯ Exemple 4, p. 42).

Sur cette suite d'accords, Geesin compose un motif qu'il va développer de manière très classique, atteignant par paliers successifs le sommet expressif du motif : d'abord *mi* se résolvant sur *ré*, puis *sol*, puis *si* et enfin *do*, quinte de l'accord de *fa* (❯ Exemple 5, p. 42).

L'introduction

Cette section introductive, œuvre exclusive de Ron Geesin, est, avec *Mind Your Throats Please*, la partie la plus éloignée de l'*Amazing Pudding* originel. Elle se substitue en effet à une introduction faisant appel d'abord à des cris de mouettes puis, dans des versions plus tardives, à des bruits de moteurs, auxquels succédait immanquablement un long roulement de batterie, avant l'énoncé du thème. Cette introduction est particulièrement intéressante et mérite que l'on s'y arrête : elle révèle toute la science compositionnelle de Ron Geesin et trahit aussi son amour pour le jazz. Certes, il ne s'agit pas là de jazz à proprement parler, mais c'est

15. Film de John Sturges sorti en 1960. Musique d'Elmer Bernstein.
16. Cité par N. Schaffner, *Saucerful of Secrets: The Pink Floyd Odyssey*, Londres, Helter Skelter, 2005, p. 156.
17. *Ibid.*

cette dynamique rythmique que cherche Geesin. Cette introduction est aussi la section la plus « savante » dans son écriture, entremêlant les voix, faisant appel à des motifs qui seront entendus ensuite. « Je devais avoir le premier thème à l'esprit comme quelque chose vers quoi aller, mais c'est tout. Dans l'enregistrement d'origine, cette partie de la bande a été répétée dans un pont. »[18]

La construction formelle progresse peu à peu vers un chaos harmonique, surtout à la fin, qui doit être jouée selon les propres termes du compositeur, comme si on devait « éjecter quelque chose de coincé dans notre gorge » pour aboutir, en guise de résolution, à l'exposition du thème.

Il est possible de scinder cette introduction en trois segments distincts :

– le premier jusqu'à 1 min 00 s environ ;
– le second de 1 min 00 s à 1 min 10 s ;
– le troisième, en deux sous-segments, de 1 min 10 s à 1 min 25 s, début de l'exposition du thème.

Instable, jouant sur les dissonances, Geesin crée d'emblée, sur la pédale de *mi* laissée par le groupe, un sentiment de malaise : les notes tenues des trombones et tuba, présentant des quintes à vide (la première est la^b / mi^b sur pédale de *mi naturel*) et jouant sur des glissements chromatiques, sont elles-mêmes aussitôt perturbées par les trompettes, également dissonantes, jouant sur des accords en 4tes superposées et accords altérés (octave diminuée sans tierce par exemple à la fin de la mesure 3) (› Exemple 6, p. 42).

Entre ces deux couches sonores : 2 cors. Également inharmoniques mais d'allure plus stable, quoique s'entrecroisant. Ils vont annoncer furtivement le futur thème (mesure 8 à 0 min 56 s environ) (› Exemple 7, p. 43).

Le second segment semble poser les repères harmoniques : Geesin joue subtilement sur une superposition de la grille harmonique du futur thème avec la boucle de trompette du pont (› Exemple 8, p. 43).

Ce second segment sert également de pont avec le troisième. Scindé en deux, il installe progressivement une « homorythmie » aboutissant aux dix dernières secondes de cette introduction, dont le tempo est doublé, expectoration difficile vers le thème (› Exemple 9, p. 43).

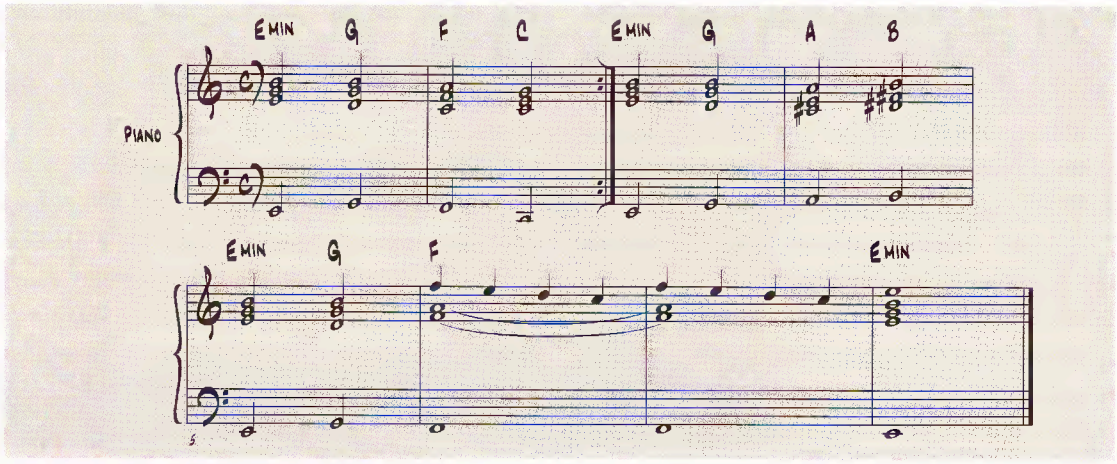
Il ne fait aucun doute que cette entrée en matière est l'un des passages parmi les plus forts de l'ensemble de la pièce : cette introduction crée le climat, apporte une pierre à l'édifice et, malgré son harmonie puisant à la fois dans les accords altérés fréquents dans le jazz voire dans le néoclassicisme, donne à *Atom Heart Mother* une « couleur » tout à fait originale en regard des autres productions cherchant à mêler rock et « symphonisme ». Il faut rendre cette justice à Geesin : il démontre ici avec brio qu'il fut bien plus qu'un arrangeur ou un orchestrateur mais bien l'un des compositeurs de l'œuvre, au même titre que les quatre membres du Floyd.

Cette introduction, pour son auteur, peut d'ailleurs, en concert, donner lieu à une interprétation laissant une (relative) marge de liberté, notamment les 12 premières mesures. Ainsi nous écrivait-il, en octobre 2001[19] :

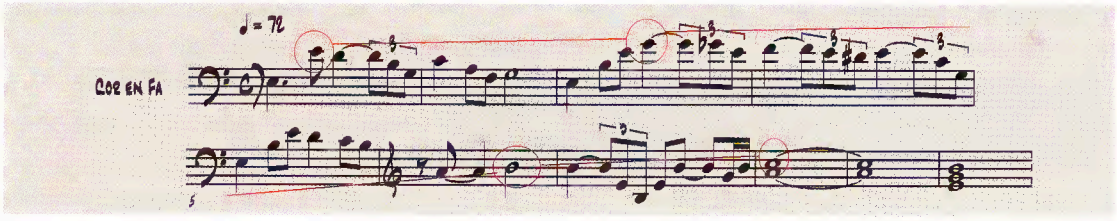
> « Le faux-bourdon [*drone*] d'ouverture pourrait être prolongé. Selon le goût de l'aventure des musiciens, cette section pourrait être jouée tandis qu'ils entrent sur scène – l'extension du faux-bourdon aidant – ; donc ils commenceraient dans les coulisses pour obtenir cette sensation "venant de loin", mais devant être en place à la mesure 12. Ou bien, les 12 premières mesures pourraient être jouées avec la grande sourdine "chapeau" sur les trompettes et trombones. »

Geesin note d'autre part, que si les sourdines sont utilisées dans cette partie de l'introduction, elles peuvent alors être reprises dans le pont (avec bande bruitiste) séparant les deux expositions du thème (› Exemple 10, p. 44). Ce pont « bruitiste » fait en effet appel à des sons enregistrés. Faut-il voir dans cette séquence une quelconque narration ? Elle présente certes des sons identifiables (chevaux, motos…) mais qui n'ont guère de sens (excepté, peut-être, le rapport avec l'intitulé premier de ce thème en référence au western), par rapport à l'ensemble du projet et des titres. Signalons qu'à l'intérieur même de cette séquence enregistrée se glisse un appel de trompette, absent de la partition et, c'est un fait, assez peu audible dans le mixage final mais qui est révélé par les prestations publiques du Floyd.[20] Cette séquence est de type mixte, puisque Geesin conserve dans son orchestration la boucle

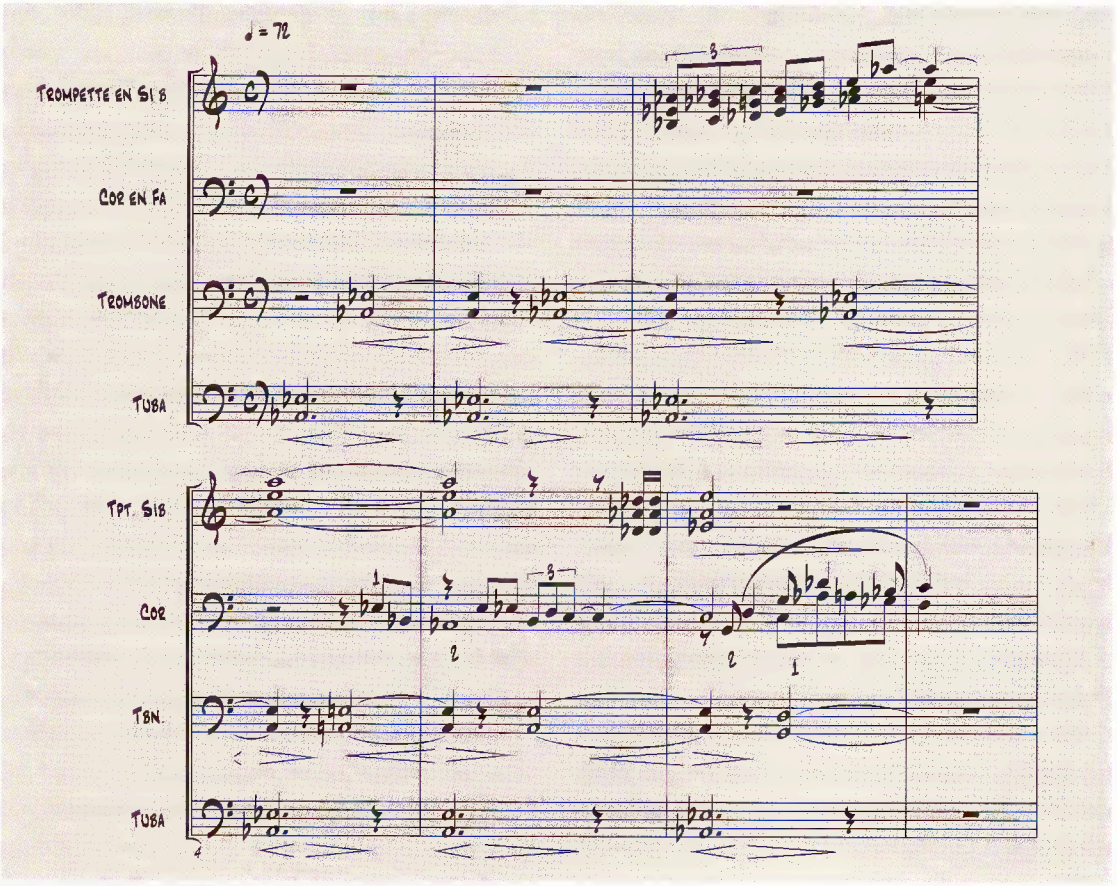
18. Ron Geesin, courriel à l'auteur du 5 juin 2011. Le pont qu'évoque Geesin est le retour du motif au début de *Remergence*.
19. Ron Geesin, note à l'auteur sur l'interprétation d'*Atom Heart Mother*, 13 octobre 2001 (coll. Philippe Gonin).
20. On entend par exemple très clairement cet appel de trompette dans un *bootleg* intitulé *Smoking Blues*, enregistré le 21 novembre 1970 à Montreux. Le groupe ce soir-là jouait une version sans orchestre ni chœur. Ce *bootleg*, d'excellente qualité sonore, était à l'origine prévu – semble-t-il – pour une sortie officielle qui n'eut jamais lieu. Cette information reste toutefois à vérifier.



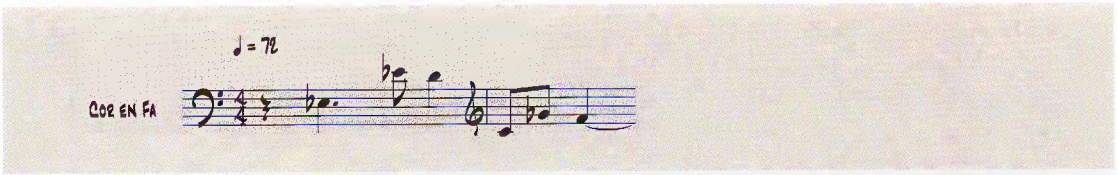
Exemple 4. Grille harmonique de *Father's Shout*.
© 1970 Pink Floyd music publishers limited / Roger Waters music overseas LTD*/ Lupus music Co LTD



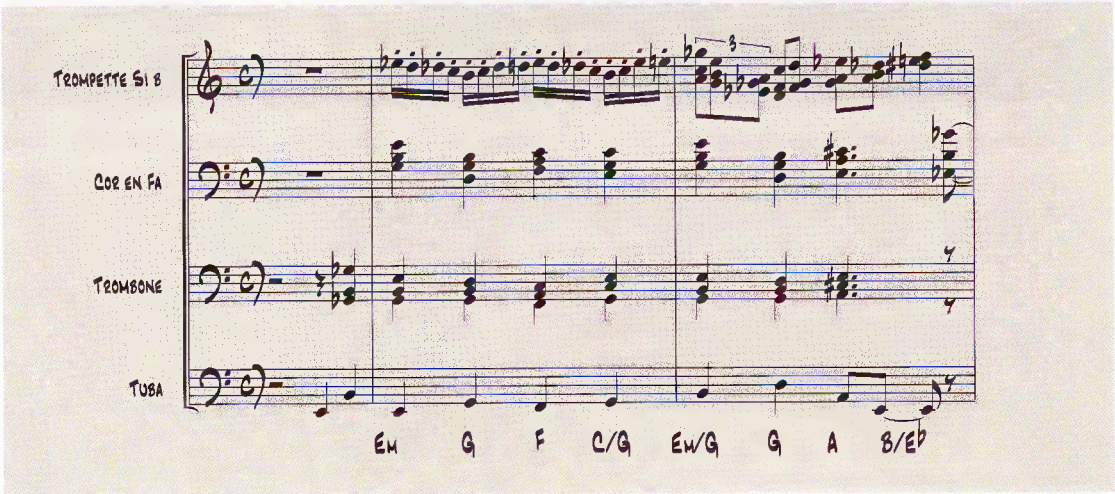
Exemple 5. Thème principal d'*Atom Heart Mother*.
© 1970 Pink Floyd music publishers limited / Roger Waters music overseas LTD*/ Lupus music Co LTD



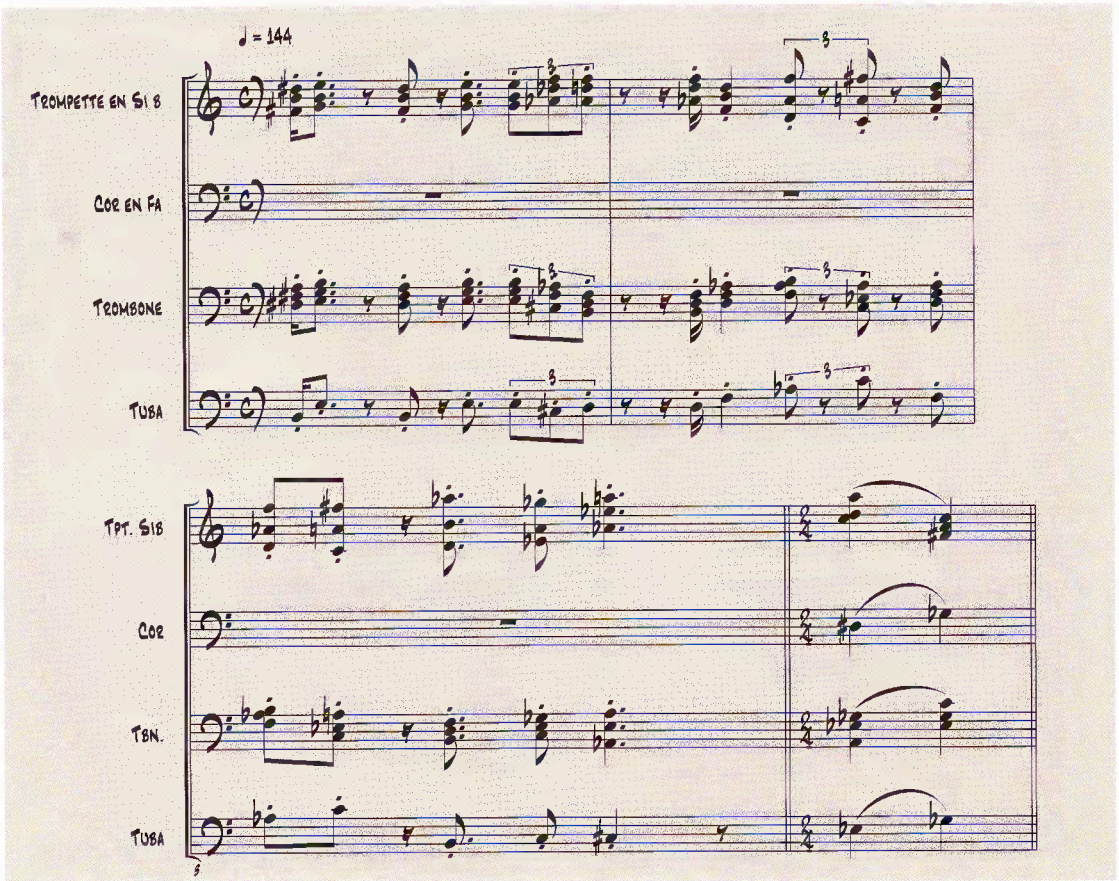
Exemple 6. Introduction (début).
© 1970 Pink Floyd music publishers limited / Roger Waters music overseas LTD*/ Lupus music Co LTD



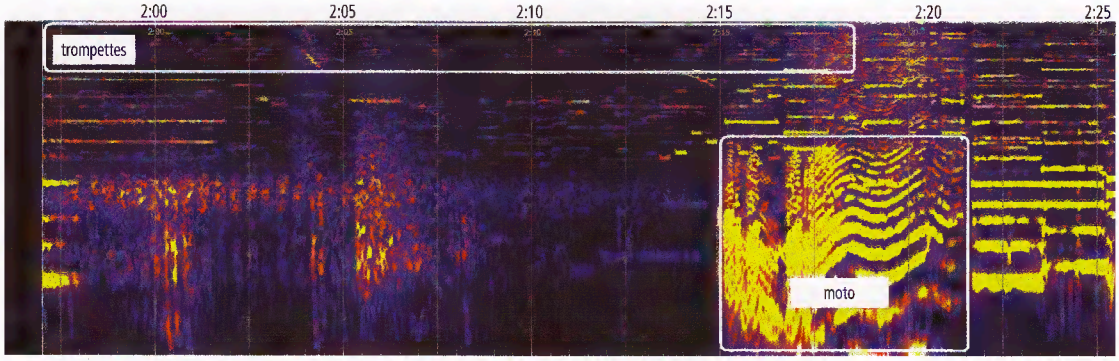
Exemple 7. Mesure 8 : emprunt au thème principal.
© 1970 Pink Floyd musicc publishers limited / Roger Waters music overseas LTD*/ Lupus music Co LTD



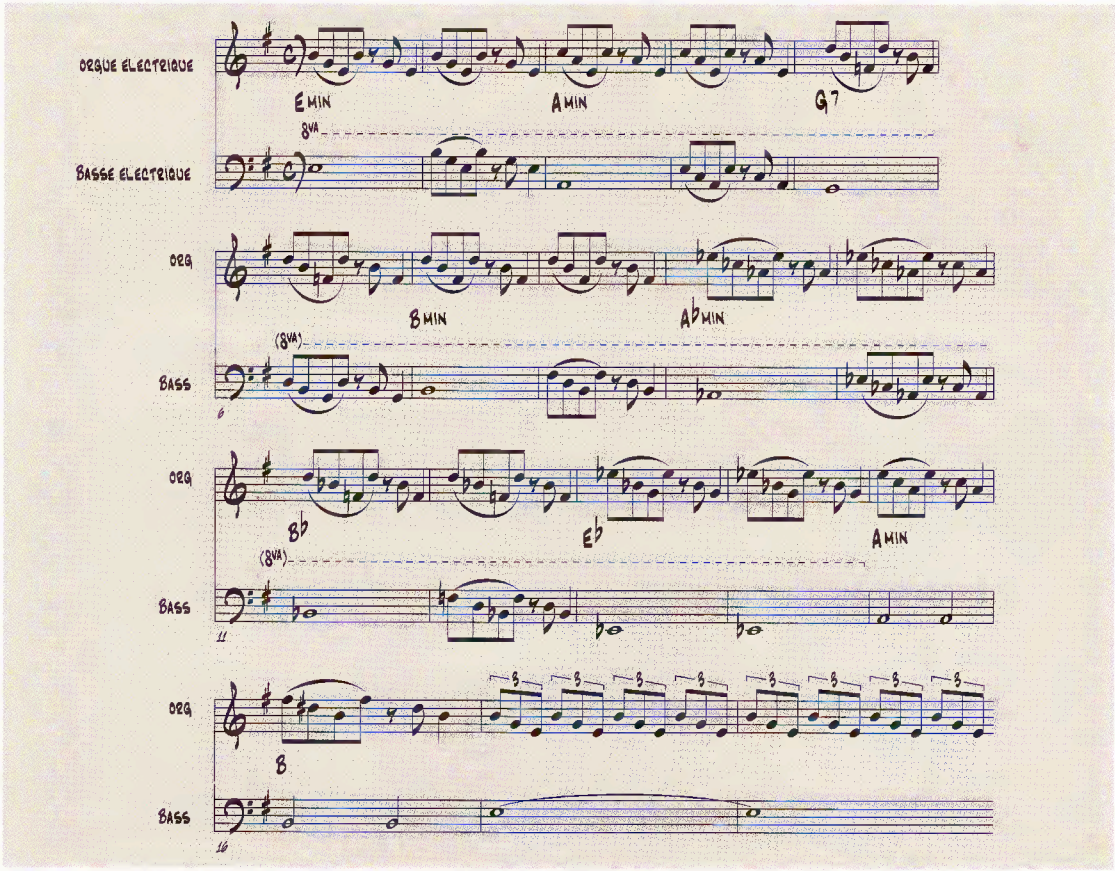
Exemple 8. Introduction : mesures 10-11. Superposition de la séquence harmonique du thème et de la boucle de trompette du pont. © 1970 Pink Floyd music publishers limited / Roger Waters music overseas LTD*/ Lupus music Co LTD



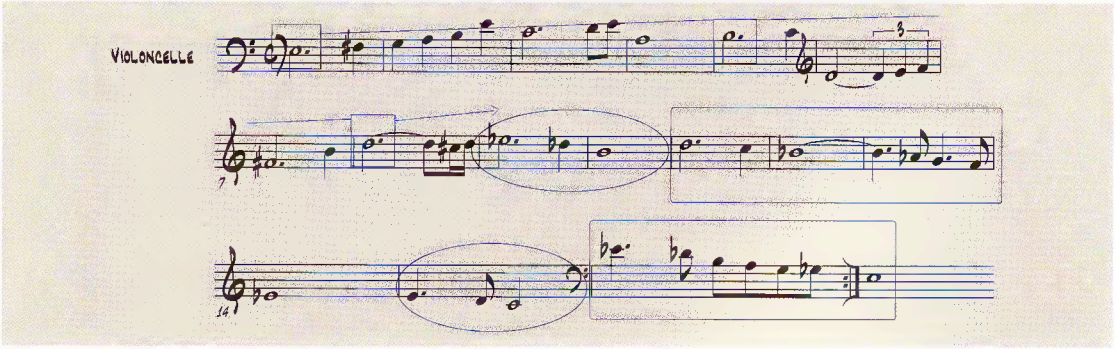
Exemple 9. Fin de l'introduction.
© 1970 Pink Floyd music publishers limited / Roger Waters music overseas LTD*/ Lupus music Co LTD



Exemple 10. Pont bruitiste.
© 1970 Pink Floyd music publishers limited / Roger Waters music overseas LTD*/ Lupus music Co LTD



Exemple 11. Progression d'accords de *Breast Milky* (1re exposition).
© 1970 Pink Floyd music publishers limited / Roger Waters music overseas LTD*/ Lupus music Co LTD



Exemple 12. Le solo de violoncelle dans *Breast Milky*.
© 1970 Pink Floyd music publishers limited / Roger Waters music overseas LTD*/ Lupus music Co LTD

initialement jouée à l'orgue, en la transposant à la trompette avec accompagnement des autres cuivres. L'image réalisée aussi avec Sonic Visualiser, montre nettement la boucle de trompette et le démarrage de la moto en fin de séquence.

Breast Milky

La seconde section est d'une texture différente : si chacune des parties ne porte pas de nom d'auteur au profit du collectif, on peut, tout comme le thème principal est attribué à Gilmour, suggérer que celle-ci est sans doute due à Richard Wright[21]. À cela plusieurs indices : la progression d'accords est longue et relativement riche, plus complexe que celles proposées, par exemple, par Gilmour[22].

Quoi qu'il en soit et que notre hypothèse soit ou non vérifiée, cette seconde partie se base sur cinq répétitions de la boucle (› Exemple 11, p. 44).

L'accompagnement, en arpèges, s'accélère à l'orgue, tandis que la basse simplifie son propos. Dès l'entrée de la guitare *slide* (exposition 4), qui se charge à son tour des arpèges – mais avec des renversements différents –, l'orgue se contente de plaquer les accords, simplifiant à son tour son discours au fur et à mesure que la texture s'enrichit (*slide* à laquelle s'ajoutent les cuivres puis les chœurs).

Masqué dans le mixage final, le chœur, en l'occurrence les femmes, est bien présent dans cette ultime exposition de la grille harmonique. Peut-être volontaire, ce masquage est aussi le résultat du fait que le chœur a été enregistré avec les retours diffusés (on constate sur la photo p. 33 que les choristes n'ont pas de casque individuel). La puissance de l'accompagnement, repris par les micros du chœur, l'a vraisemblablement et de fait rendu obligatoire lors du mixage final. C'est sans doute ce qu'évoque Mason lorsqu'il écrit :

> « Nous avions été contraints de faire jouer à l'orchestre des accompagnements puissants, et certains avaient été captés par les micros au moment de l'enregistrement. À cause de cet incident irréversible, *Atom Heart Mother* fut dépourvu de la clarté de sonorité à laquelle nous avions toujours aspiré. »[23]

L'un des principaux intérêts de cette section est bien évidemment le solo de violoncelle. Extrêmement lyrique, rappelant la littérature romantique consacrée à l'instrument, évoquant par exemple *Le Cygne* de Saint-Saëns. Geesin pourtant réfute toute influence consciente :

> « Ce sont les accords du Floyd qui ont dirigé la mélodie dans une direction donnée. J'ai plusieurs enregistrements anciens de Pablo Casals et *Le Cygne* est l'un d'entre-eux, mais c'est aussi le cas de *L'Air sur la corde de sol* de Bach[24] et de plein d'autres encore. »[25]

Tout comme le thème principal, cette phrase de violoncelle, répétée deux fois, procède par élévations successives jusqu'au point culminant avant de redescendre en jouant sur l'augmentation / diminution et développement d'une cellule (› Exemple 12, p. 44).

Les notes encadrées sont les points d'appui du motif (*mi* / *si* et *ré*). La mesure 8 est la fin du premier segment qui, par glissement chromatique, atteint le *mi*^{b}, sommet expressif du thème et début du deuxième segment qui, par paliers descendants successifs, regagne la note initiale (le *mi*).

Ce deuxième segment part d'une cellule (entourée par un cercle), développée ensuite (mesures 12-13, encadrées dans l'exemple), le tout repris en diminution (mesures 15-16). Ce thème est repris de manière identique lors du retour de *Breast Milky* dans *Remergence*.

Mother Fore

Reliée à la précédente section par un accord de *mi*, *Mother Fore* provient sans doute d'une improvisation collective basée sur une pédale d'un ou deux accords, comme on en rencontre fréquemment chez le Floyd et dont le « prototype » est *Careful With That Axe, Eugene*[26]. C'est d'ailleurs Roger Waters qui explique, quelques années plus tard : « Si vous écoutez les albums du début des années 1970, il y a beaucoup de : "on va jouer en *ré* mineur et partir de là. Après, on pourrait commencer à jouer fort, toujours en *ré* mineur sans changer d'accord"[27]. » Le principe est qualifié par le bassiste de « musique la moins subtile qu'on puisse imaginer. Il n'y avait rien, aucun changement d'accord. Mais c'était encore du

21. Attribution confirmée par Nick Mason (entretien avec l'auteur, 4 juillet 2011).
22. À cet égard, on peut se reporter à l'analyse d'Allan Moore dans le DVD consacré à *Atom Heart Mother* et dont nous avons déjà cité de nombreux extraits. Attention toutefois, ce DVD, et nous en ignorons la raison, confond les titres des diverses sections : *Funky Dung* devient *Mother Fore* et *Mind Your Throats Please, Funky Dung*… cela n'enlève rien à la qualité des propos de Moore.
23. N. Mason, *op. cit.*, p. 97.
24. *Air on a G String* : air (*Aria*) de la *Suite en ré*.
25. Ron Geesin, courriel à l'auteur, 5 juin 2011.
26. Et ses multiples avatars : la pièce a en effet été enregistrée dans diverses versions et sous de multiples titres (*Murderistic Women, Beset By The Creatures of The Deep, Come In Number 51, Your Time Is Up*, cette dernière version pour le film d'Antonioni). La première « version » semble avoir été enregistrée pour la musique du film *The Committee* réalisé en 1968 par Peter Sykes.
27. Interview de Roger Waters, *Echoes, A History Of Pink Floyd: Radio Broadcast*, Westwood One Entertainment, 1995. Repris dans le DVD *Rock Milestones, Ummagumma*, Hurricane International Ltd. Edgehill Publishing Ltd, 2006.

rock'n'roll d'après ma définition, parce que ça véhiculait bien l'impression de méfiance envers les trucs tranchants ». Il ajoute même : « En un sens, une nouvelle forme d'écriture s'est développée du fait qu'aucun de nous ne pouvait composer un titre normalement. »[28]

Le phénomène est, de fait, récurrent. Certes, les morceaux ne sont pas systématiquement en *ré* mineur et, parfois, jouent sur deux accords : ce sont pourtant de ces séances d'improvisation dont sont issus le couplet de *Breathe* (*mi* mineur et *la* majeur), vraisemblablement le chorus de *Echoes, Funky Dung* et, donc, de ce *Mother Fore*. La pièce semble d'ailleurs partir du même principe, non que *Careful* et *Mother Fore* soient identiques, mais elles répondent à un même schéma initial : dans *Careful* (la section « calme » initiale), c'est la guitare de Gilmour, parfois doublée par sa voix, qui semble dialoguer avec l'orgue de Wright. Ce sont les deux voix du guitariste et du claviériste qui ici s'entremêlent.

Le résultat final est en revanche extraordinairement écrit. Le travail d'augmentation de la texture, qui monte dans *Careful* jusqu'au cri avant de revenir vers le calme, est ici laissé aux bons soins de Geesin : c'est lui qui, partant des improvisations initiales de Wright et Gilmour (les premières mesures de ses parties de chœur reprennent peu ou prou la cellule mélodique que chantaient les deux musiciens dès janvier 1970), va construire un savant contrepoint, jouant d'abord avec les voix féminines sur des voyelles puis faisant entrer les hommes sur des syllabes plus percussives (« bom », « bam », etc.), densifiant progressivement la matière sonore, complexifiant l'écriture harmonique (› Exemple 13, p. 47).

Ces cellules, issues des improvisations initiales et du jeu harmonique de l'orgue (pédale de *mi,* avec passage sur *ré* ^{7} / *ré* en fin de mesure, puis mouvement sur l'accord de *la*), sont sans doute les propositions faites par Wright à Geesin. « Rick Wright est venu dans mon studio et m'a suggéré quelques notes pour le début de la section du chœur, *Mother Fore*. Je suis parti de ça. »[29]

L'exemple 13 montre non seulement l'entrelacement des voix au début de cette section, mais aussi le jeu d'imitation / développement réalisé à partir de la première cellule (› Exemple 14, p. 47). De caractère modal, évitant soigneusement la sensible (*ré*$^{\#}$), Geesin va pourtant petit à petit altérer son échelle, la rendant de plus en plus étrange (› Exemple 15, p. 47). L'introduction par exemple d'un *do*$^{\#}$ va venir perturber le climat serein qui jusqu'alors prédominait (créant d'ailleurs un mode *fa* sur *sol* mais en *mi* mineur), agrémenté de quelques progressions harmoniques qui, tout en restant ancrées dans la structure initiale (le *mi* pédale), créent à leur tour des tensions harmoniques clairement perceptibles (› Exemples 16 et 17, p. 48).

Le caractère « planant » du début cède également peu à peu la place à un jeu plus dynamique, sans pour autant atteindre ce qui sera le cœur même de la section chorale de la section suivante.

Une fois encore, le climat rendu par le travail de Geesin mêle subtilement une certaine simplicité de base, une recherche de climat telle que l'on peut l'entendre dans les versions uniquement jouées par le quatuor rock, avec une écriture savante extrêmement complexe et d'une difficulté d'interprétation assez redoutable. Geesin achève son périple vocal par un accord de *mi* mineur, stable, qui s'évanouit, tandis que l'orgue, par glissement harmonique sur la pédale de *mi*, nous conduit à la section suivante introduite par le riff de basse.

Funky Dung

Réutilisation d'une ligne de basse héritée des séances enregistrées pour Antonioni, *Funky Dung* peut se scinder en trois sections distinctes :

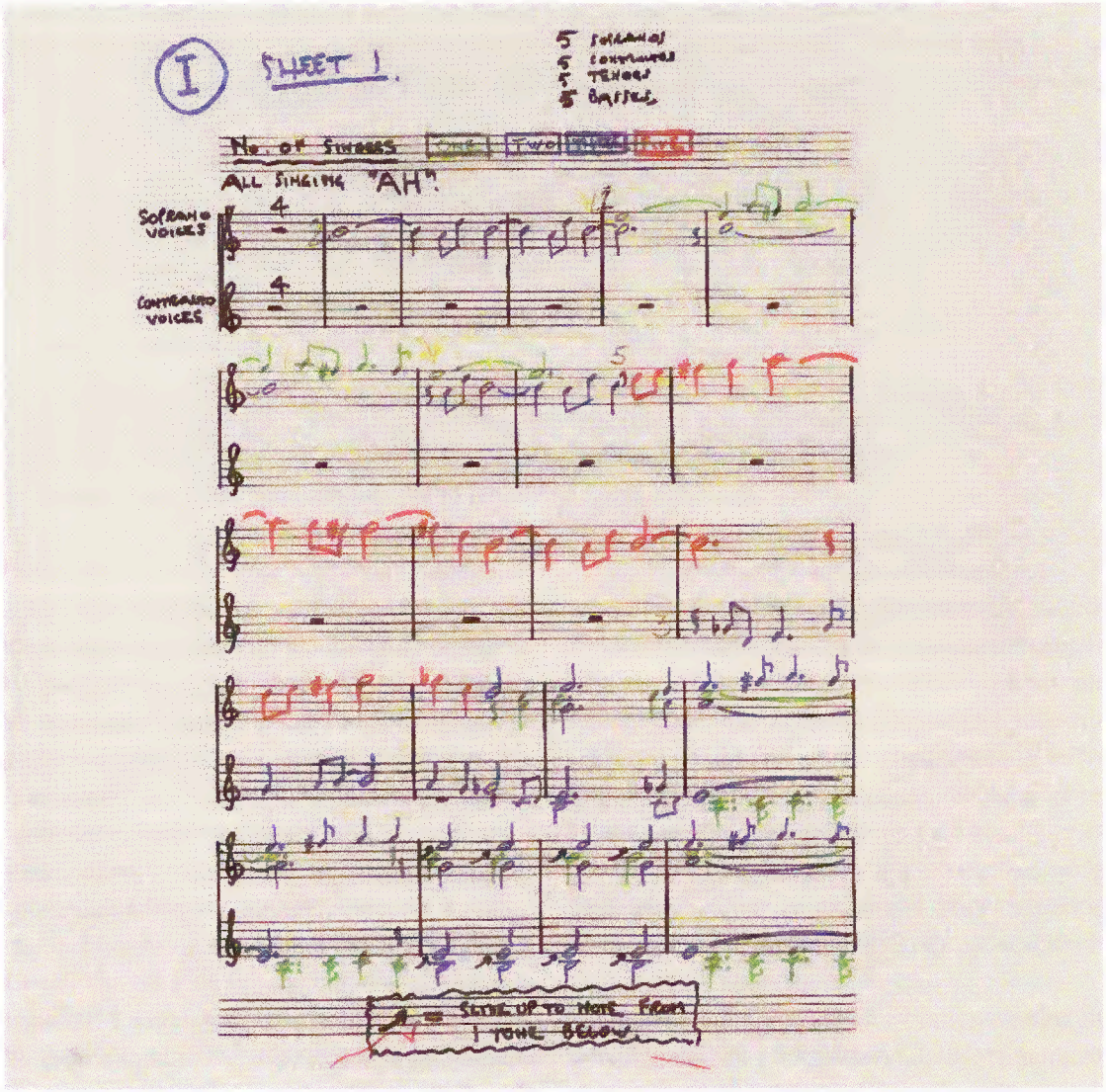
– le solo de guitare ;

– le chœur en langage imaginaire (basé sur la même pédale harmonique) ;

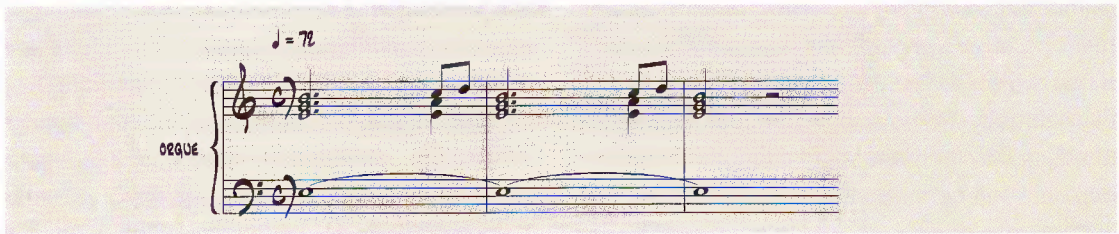
– le retour du thème 1.

Cette ligne de basse est d'ailleurs fortement semblable à celle de *Pow R. Toc H.* Effet du hasard ? Peut-être. Quoi qu'il en soit, cette séquence d'*Atom* est vraisemblablement le résultat d'une improvisation collective. Presqu'entièrement basé sur ce riff et une alternance de deux accords (*sol* mineur ^{7} et *do* ^{7}, I et IV, si l'on veut vraiment donner à ces accords une fonction, la basse jouant le rôle de *ground*).

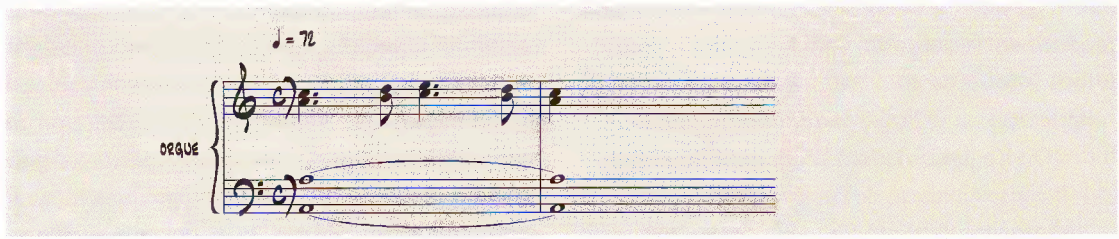
28. *Ibid.*
29. Ron Geesin, courriel à l'auteur, 17 juin 2011.



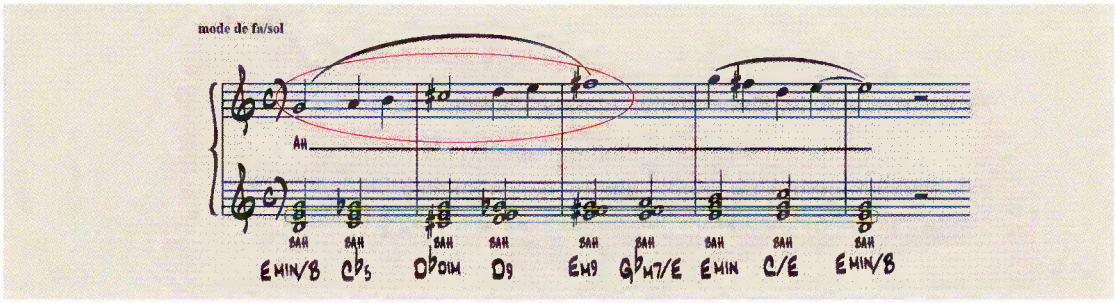
Exemple 13. La partition, de la main de Geesin, montre (en couleur) cet entrelacement vocal.
© 1970 Pink Floyd music publishers limited / Roger Waters music overseas LTD*/ Lupus music Co LTD



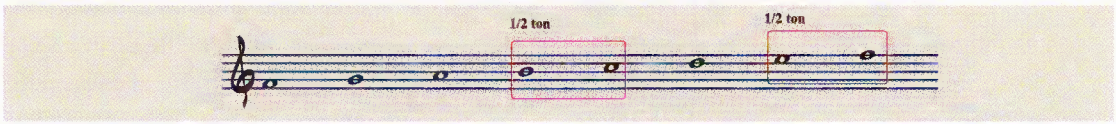
Exemple 14. *Mother Fore*, cellule 1.
© 1970 Pink Floyd music publishers limited / Roger Waters music overseas LTD*/ Lupus music Co LTD



Exemple 15. *Mother Fore*, cellule 2.
© 1970 Pink Floyd music publishers limited / Roger Waters music overseas LTD*/ Lupus music Co LTD



Exemple 16. Introduction du mode de *fa*, progression avec accords altérés.
© 1970 Pink Floyd music publishers limited / Roger Waters music overseas LTD*/ Lupus music Co LTD



Exemple 17. Le mode de *fa*.
© 1970 Pink Floyd music publishers limited / Roger Waters music overseas LTD*/ Lupus music Co LTD

On ne verra disparaitre cette séquence harmonique que lors de la progression chargée de servir de lien entre celle-ci et la reprise du thème, progression débutant en *sol* majeur (*sol* / *fa* / *do* / *si* ^{7}, deux mesures par accord). La progression de la texture est alors une nouvelle fois identique à celle des deux sections précédentes : épaississement progressif du matériau jusqu'au retour du thème principal. C'est le chœur qui, dans la deuxième moitié de cette section, tient le rôle principal.

Le solo de guitare

La première section est importante, parce que le jeu de Gilmour se détache ici définitivement de l'héritage sonore de Barrett pour réintroduire dans la musique du Floyd un *feeling* blues pratiquement passé sous silence depuis le premier album, si l'on excepte la section centrale de *Pow R. Toc H.*, l'anecdotique *Biding My Time* et le bref blues de *More*, ce dernier étant déjà typiquement gilmourien dans son geste. Non que le Floyd se soit complètement séparé de ses racines blues mais il avait fait le choix conscient d'explorer d'autres chemins. Interrogé par Philippe Constantin qui lui demande précisément « pourquoi il avait décidé de tourner le dos à toute la tradition musicale ambiante, le rock, le blues… », Roger Waters répondait :

> « On n'a jamais tourné le dos à quoi que ce soit. Il n'y a jamais eu de départ ou de rupture dramatique avec une tradition musicale. On a peut-être, au contraire, simplifié tout ça. Il est vrai que plusieurs de nos morceaux étaient différents comme *Saucerful of Secrets* par exemple. Peut-être qu'on voulait sortir du système de répétition de 16 ou 32 mesures, et travailler plutôt sur des séquences. Ce qu'on écoutait, nous quatre, ce dans quoi on baignait, c'était du rock finalement et du jazz aussi ; mais surtout Johnny Hodges – très cool tu vois –, Mingus… on écoutait finalement tous à peu près la même chose. J'ai simplement fait une fixation sur Berlioz à une certaine époque, mais sans plus. »[30]

Mason confirme pourtant que l'arrivée de Gilmour fut bien déterminante dans ce « retour au blues »[31]. C'est d'ailleurs avec *More* que le guitariste affirme avoir exprimé pour la première fois sa vraie personnalité au sein du groupe :

> « Sur *A Saucerful of Secrets*, j'essayais encore de sonner comme Syd, et Hendrix aussi […] À cette époque, ces influences étaient tellement fortes, qu'elles m'empêchaient d'avoir mon propre style. J'ai commencé vraiment à créer ma propre personnalité musicale sur *More*, *Fat Old Sun*, certainement sur *Echoes* où là, j'ai vraiment donné de moi-même. »[32]

Ce solo d'*Atom*, pourtant relativement bref, est incontestablement une autre pierre angulaire sur le chemin de l'affirmation de son propre style, son propre son, son propre geste. Le guitariste reconnait sans peine que le blues est une part importante de son langage, quoique non exclusive.

30. P. Constantin, « Floyd Roger » (entretien avec Roger Waters), *Rock & Folk*, n° 108, janvier 1976, p. 70.
31. Entretien avec l'auteur, Londres, 4 juillet 2011.
32. *Guitar Part*, n° 146, p. 33.

> « Le blues est une partie de mon vocabulaire musical. J'ai reçu un enseignement musical large et varié avec ce qui était joué à la radio en Angleterre quand j'étais un enfant. Cela peut être John Lee Hooker, faisant juste un grand accord de *mi* ouvert – *Boom* – et qui est expressif à mes yeux tout comme des choses de *L'Opéra de quat'sous* de Kurt Weill, ou les échelles que Leonard Bernstein utilise dans *West Side Story*, ou le jeu de guitare mélodique d'Hank Marvin et les Shadows. »[33]

Gilmour se défend pourtant d'être volontairement et exclusivement *bluesy*, prenant cela comme une simple part de son héritage musical. « Mon jeu est simplement un amalgame de styles qui vont du folk au blues. C'est ce qui ressort quand je joue. »[34] De même, il affirme ne pas réfléchir à priori au type d'échelle qu'il va utiliser pour tel ou tel morceau. À la question : « Pensez-vous en termes d'échelles et d'harmonie conventionnelle ou bien jouez-vous plus intuitivement ? » Il répond : « Je n'ai aucune idée sur les échelles. Je ne sais pas vraiment quelles échelles j'utilise, ou même si j'utilise quelque chose d'inhabituel. »[35]

Même si avouer une telle « ignorance » semble quelque peu exagéré, nous croyons volontiers que Gilmour ne réfléchit pas à priori à ce qu'il va utiliser comme gamme défective (ou non) ou comme mode. Ses habitudes de jeu et l'enseignement du blues le guident de manière instinctive vers telle ou telle échelle, y introduisant parfois des notes de passages ou bien jouant sur ces *bends* pour y glisser une *blue note*. Ses accompagnements en arpèges seront bien souvent plus riches en notes étrangères / de passages : *I Can't Breathe Anymore* dans son premier album solo ou l'arpège initial de *Hey You* dans *The Wall*, chanson signée du seul Waters mais où l'on sent bien, dans cette rythmique initiale, la signature incontestable du guitariste.

Mélange de Marvin, d'Hendrix et de guitaristes de blues comme Clapton ou Albert King, le jeu de Gilmour est aussi influencé par la morphologie de ses mains, aux doigts assez courts et épais. On sait à quel point la forme d'une main, mais aussi la vélocité des doigts, dans les musiques soumises au geste instrumental comme principal facteur de création, sont importants. Ce caractère, que nous avons déjà souligné ailleurs à propos de Jimi Hendrix[36], est aussi valable, par exemple, pour les virtuoses du XIXe siècle, Liszt, Chopin ou Paganini. Mais revenons à Gilmour :

> « J'ai un style particulier, reconnaît le guitariste, tout simplement parce que j'ai hérité de ces doigts-là, particuliers. Ils ne sont pas franchement rapides et il y a des choses qu'ils ne peuvent pas faire et d'autres choses qu'ils sont les seuls à pouvoir exécuter. »[37]

Jean-Jacques Rebillard résume d'ailleurs fort bien les caractéristiques principales d'un jeu dont les grandes lignes se retrouvent dans ce solo quasi fondateur.

> « Pas de rapidité ? Qu'importe, c'est le blues, l'expression et la force mélodique qui comptent avant tout [...] Outre ces deux caractéristiques [...], on retiendra un sens aigu des nuances [et] son utilisation bien particulière de la gamme pentatonique mineure. »[38]

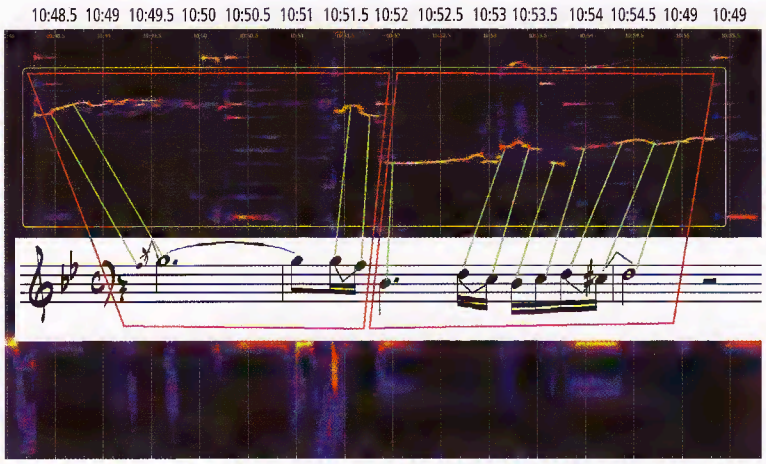
Ajoutons un usage de la barre vibrato sans doute héritée de Hank Marvin et nous aurons là les lignes principales du geste gilmourien, auquel il nous faudrait ajouter, bien que cela n'apparaisse pas dans cet album, un sens aigu de la rythmique qui lui permet d'inventer des accompagnements originaux et d'une précision diabolique.

Quelques images vont nous aider à décrypter ce geste gilmourien. Tout d'abord, Rebillard l'évoque comme une caractéristique : le chorus de *Funky Dung* est intégralement construit sur une gamme pentatonique mineure, échelle assez commune dans le blues.

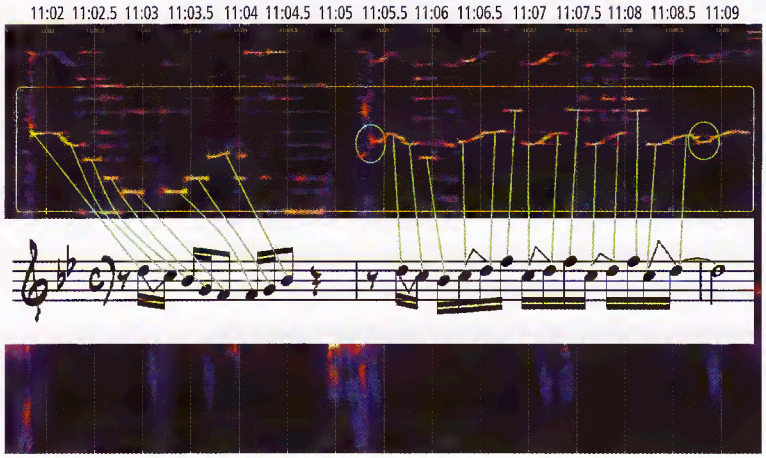
Si l'on détaille d'ailleurs les accords d'orgue de Wright chargé de soutenir ce chorus, on voit qu'entre le *sol* mineur ^{7} et le *do* ^{7}, toutes les notes de cette échelle sont déjà suggérées dans l'harmonie. La ligne de basse, en passant par le *fa*, 7e de *sol* mineur, sous-entend également cette échelle.

La première image montre que Gilmour introduit son chorus par un *bend*, geste fréquent chez lui, puisqu'il introduit d'autres chorus durant toutes les années 1970, devenant une « signature » immédiatement identifiable (voir le début d'*Echoes*, les deux premiers chorus de *Shine On*, ceux de *Dogs* ou *Raise My Rent* sur le premier album solo du guitariste, etc.) (› Exemple 18).

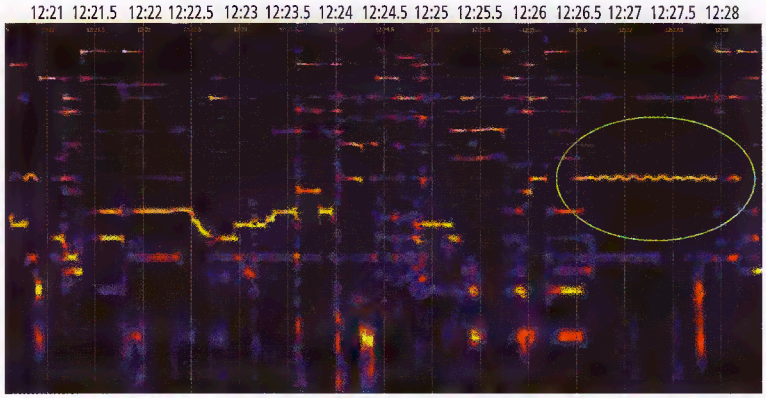
33. *Guitar Player*, janvier 2009.
34. *Guitarist Magazine*, n° 149, octobre 2002.
35. *Guitar Player*, janvier 2009.
36. P. Gonin, « Jimi Hendrix, l'explorateur de sons », *Tempus Perfectum*, n° 3, avril 2007.
37. P. Constantin, « Floyd Roger » (entretien avec Roger Waters), *Rock & Folk*, n° 108, janvier 1976, p. 70.
38. J.-J. Rebillard, « Le son de Pink Floyd », *Guitar Collector*, n° 44, 2005.



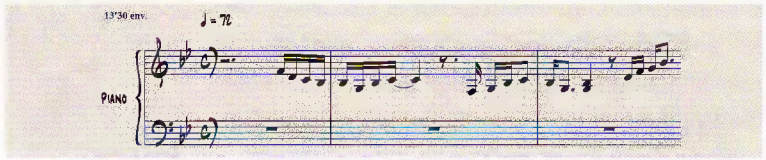
Exemple 18. Première phrase du solo de guitare de *Funky Dung* : Gilmour introduit son chorus par un *bend*.
© 1970 Pink Floyd music publishers limited / Roger Waters music overseas LTD*/ Lupus music Co LTD



Exemple 19. Deuxième phrase du solo de guitare. Entourés, les *bends* non indiqués dans la partition.
© 1970 Pink Floyd music publishers limited / Roger Waters music overseas LTD*/ Lupus music Co LTD



Exemple 20. Usage de la barre de vibrato (fin de l'image).
© 1970 Pink Floyd music publishers limited / Roger Waters music overseas LTD*/ Lupus music Co LTD



Exemple 21. Début du solo de Richard Wright.
© 1970 Pink Floyd music publishers limited / Roger Waters music overseas LTD*/ Lupus music Co LTD

La seconde image renforce cette première impression. Le *bend* est bien un geste significatif du style Gilmour (fin de l'image). On voit également les notes de l'échelle pentatonique au début de l'image (› Exemple 19).

La barre dite de trémolo, servant en fait à réaliser des vibratos dont l'amplitude chez Gilmour reste toujours limitée, est fréquemment utilisée en fin de phrase, sur les notes tenues, comme on le voit à la fin de cette troisième image, représentation d'une autre phrase de ce solo (› Exemple 20).

Ce geste devient par la suite une véritable « signature » sonore du guitariste, un élément d'écriture lié au geste instrumental (ce que nous appelons un « geste-écriture ») qui devient partie intégrante du son de l'ensemble, et va créer en grande partie son identité au cours des années 1970, là où justement le geste wrightien (et ses envolées orientalisantes typiques du premier Floyd jusqu'à l'aube des années 1970) s'effacera progressivement du son du groupe.

Le solo en lui-même est typique également : il ne s'écarte pas de l'échelle pentatonique, peu de notes, beaucoup d'espace entre les membres de phrase, peu de virtuosité en termes de rapidité d'exécution, mais une grande attention portée à l'émission de chaque note.

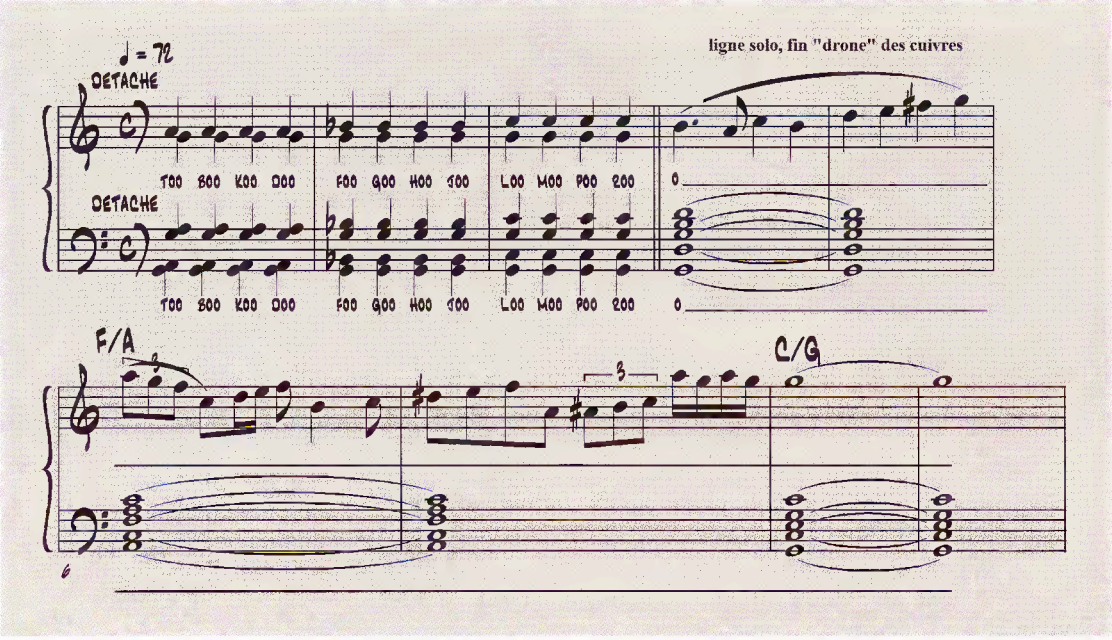
Il joue d'autre part, chose que l'on retrouve dans la section « funky » d'*Echoes*, sur un jeu de questions / réponses avec l'orgue, chargé d'occuper les espaces laissés libres par le guitariste.

Notons que le chorus de piano qui suit est construit sur la même échelle pentatonique. Wright également peu véloce, répond à Gilmour avec le même type de jeu et une même préoccupation quant à l'espace (› Exemple 21).

Le chœur en langue imaginaire

La deuxième section de cette partie est bien évidemment le chœur en langue imaginaire. Segment également très écrit à partir de la structure de base laissée par le groupe. D'une écriture plus rythmique que le précédent, Geesin joue cette fois-ci sur des jeux de syllabes sans signification.

> « Il n'y a aucune référence ethnologique de ma part. Ce n'est que de la phonétique, une langue personnelle que je me suis inventé[e].



Exemple 22. Fin du chœur en langue imaginaire.
© 1970 Pink Floyd music publishers limited / Roger Waters music overseas LTD*/ Lupus music Co LTD

> J'utilise ce yaourt dans mes propres concerts. C'est juste pour le plaisir des sons et des rythmes : à l'université je faisais de la recherche sonore, et non pas musicale. J'essaie de trouver comment jouir des sons. Je parle le son couramment aujourd'hui. »[39]

Geesin commence par réintroduire les cuivres qui jouent (de manière plus aléatoire) des notes (en se servant de *sol* comme note pédale). Il est souligné sur la partition que ces notes doivent s'arrêter au moment ou « les sopranos chantent une ligne solo à la fin » (› Exemple 22).

Sur l'accord de *si* 7, le chœur cède d'ailleurs la place aux cors, accompagnés par les trombones qui maintiennent l'accord durant les deux mesures, juste avant le retour triomphal du thème principal.

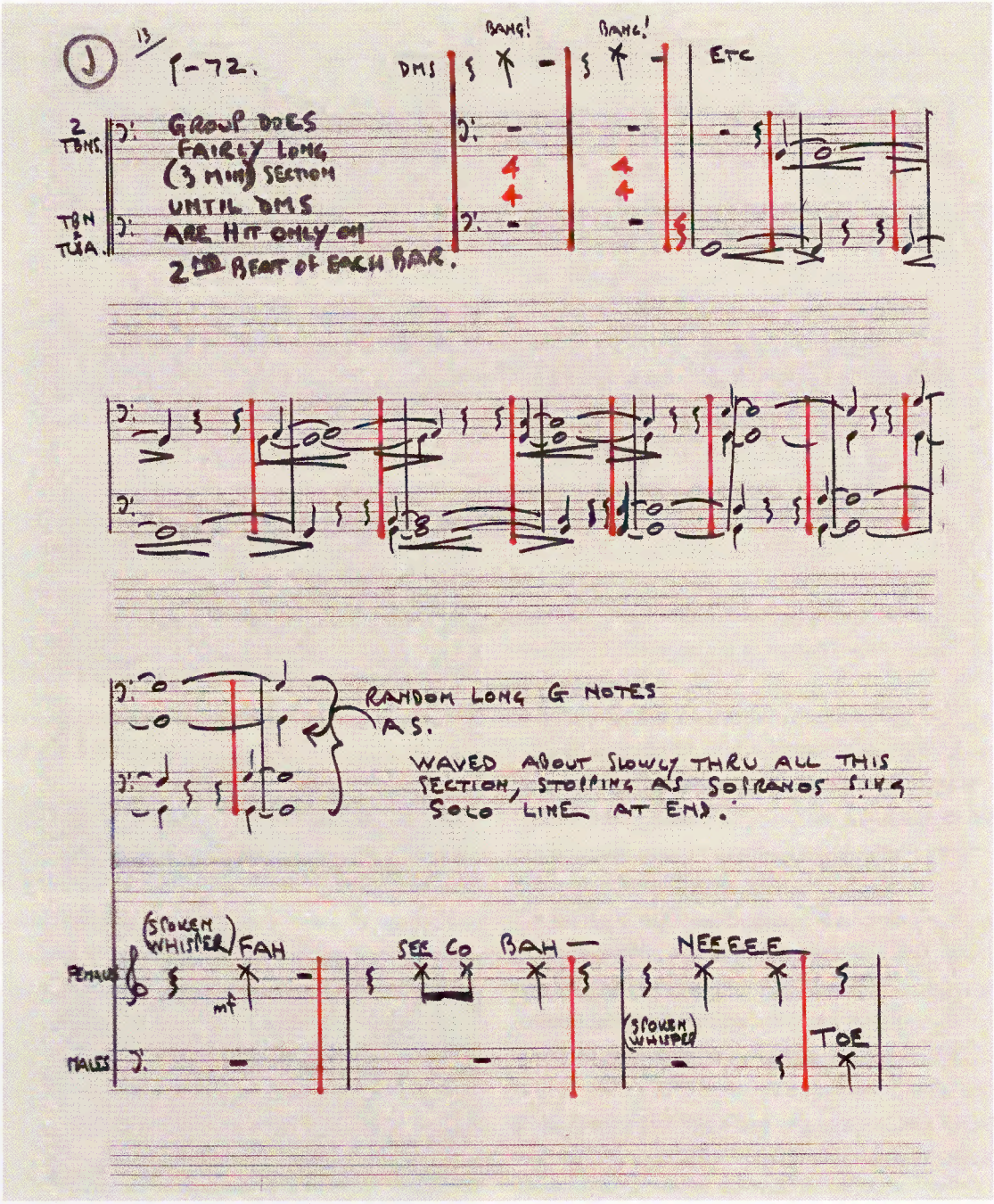
Il y a pourtant, dans cette section, une erreur, souvent avouée par Geesin. Dans une note qu'il nous fit parvenir en 2001, Geesin indiquait que, pour répondre à son intention première, il fallait décaler d'un temps l'ensemble des parties de cuivres et de chœur (sans toucher au groupe rock). Il nous gratifia même d'une partition corrigée dont nous reproduisons un court extrait (› Exemple 23, p. 52). La section fut donc enregistrée un temps en avance de ce qui est écrit. Geesin indique cependant que cette modification n'est pas de sa seule initiative. Dans un courriel du 14 juillet 2011, il nous précise que c'est Nick Mason qui insista pour que la section soit enregistrée sur la battue du groupe (et son premier temps) et non sur l'interprétation qu'il en avait faite.

La progression de ce chœur, dont l'utilisation des voix est donc résolument basée sur le rythme, va de la voix murmurée puis parlée à la voix chantée. Il joue sur des bruits, des onomatopées dont l'objet, comme le souligne Geesin, est purement sonore. L'ensemble jouant une fois encore sur une augmentation progressive de la texture, œuvrant donc sur le double schéma timbre / texture.

Tous les jeux sont envisageables. Dans une deuxième note datée du 13 octobre 2001, Geesin nous écrivait qu'il était possible de reprendre toute cette section en « inversant les rôles des hommes et des femmes ! »[40] Mieux encore, et pour enfoncer le clou de l'influence jazz qui sous-tend malgré tout son travail, il ajoutait :

> « Quoique cela puisse être un ensemble séparé, plus serré – peut-être vous pourriez choisir les étudiants qui ont un meilleur sens de rythme et sont bons pour la phonétique – et les disposer sur scène comme un groupe de chanteurs noirs. »[41]

39. S. Saint-André (avec la collaboration de P. Gonin), *op. cit.*
40. Ron Geesin, notes sur l'interprétation d'*Atom Heart Mother*, 13 octobre 2001 (coll. Philippe Gonin).
41. *Ibid.*

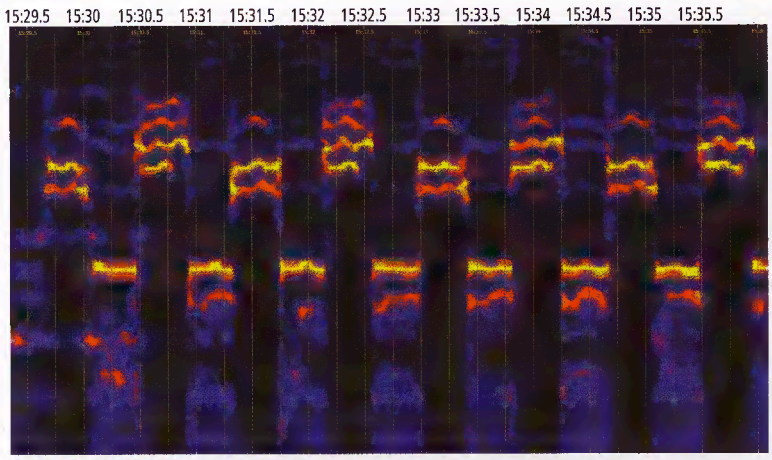


Exemple 23. Partition du chœur de *Funky Dung* corrigée par Ron Geesin. Collection de l'auteur.
© 1970 Pink Floyd music publishers limited / Roger Waters music overseas LTD*/ Lupus music Co LTD

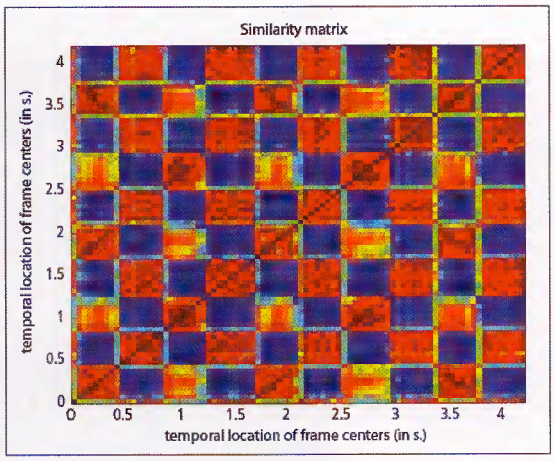
Mind Your Throats Please

Outre les bruitages soulignant le pont de la première section, une séquence entière, *Mind Your Throats Please* est, elle, entièrement bruitiste. Elle se substitue à ce qui devait être une sorte de solo de percussion dont on retrouve encore la trace dans les notes de Ron Geesin mais qui fut finalement éliminé au profit de cette manipulation de studio. Si Nick Mason ne se souvient plus précisément de la présence initiale d'un solo de percussion, il pense que sa suppression provient du fait que cela ne fonctionnait vraisemblablement pas en studio.

> « Nous coupions souvent des choses dont nous pensions qu'elles ne fonctionnaient pas assez bien [...] C'était une belle section pour la scène



Exemple 24. Clusters de *Mind Your Throats Please* (début).



Exemple 25. Matrice de similarité réalisée à l'aide de MIRtoolbox.

> [...] Musicalement c'était moins intéressant mais comme performance ça le restait. Mais je suis certain que la raison pour laquelle nous ne l'avons pas utilisée est que musicalement cela n'avait pas de sens pour rester sur le disque. »[42]

Exit donc les percussions. Reste une section entièrement basée sur une « boucle » d'orgue filtrée, jouant sur des clusters et vraisemblablement interprétée en direct. En effet, non seulement les clusters se modifient tout au long de cette « pédale », mais l'analyse du spectre de cette boucle montre que les accords ne sont pas joués de manière régulière : il ne peut donc s'agir d'une boucle entièrement réalisée à l'aide d'une bande magnétique (› Exemple 24).

Ce que confirme l'étude de la matrice de similarités réalisée avec le logiciel Matlab et le MIRtoolbox[43] (› Exemple 25).

Si c'était une boucle, nous devrions avoir localement exactement la même énergie dans les partiels et la même durée. La matrice de similarité montre la répétition et l'absence de régularité. Et comme les clusters changent, il n'y a par conséquent, globalement, pas de régularité. Donc, cette boucle est jouée. Certaines interprétations en concert (notamment à Lyon en 1971) et lors de la dernière représentation avec Gilmour en juin 2008, confirment cette première impression : elle est bien jouée.

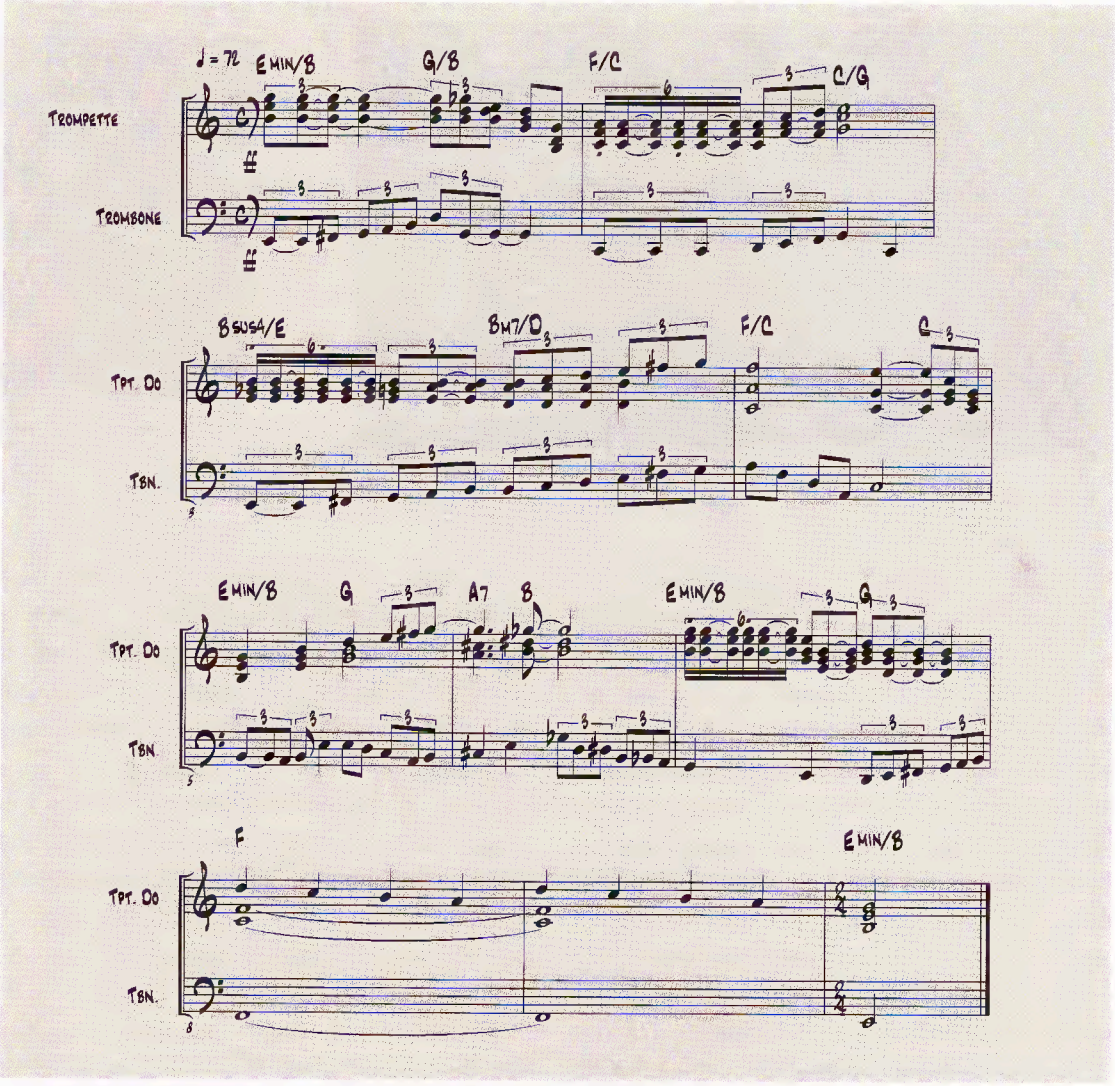
Difficile cependant de savoir si le reste de cette section a été conçu et réalisé sur bande ou bien plus ou moins joué en direct. Mason ne se souvient pas du processus de réalisation et Geesin avait déjà terminé sa tâche au moment où fut sans doute réalisée cette partie. Les « échantillons » ont pu être envoyés durant le mixage, un peu à la manière dont fut réalisé le *Tomorrow Never Knows* des Beatles.

Quoi qu'il en soit, *Mind Your Throats Please*, demeure certainement, sur l'enregistrement, une pure manipulation de studio. Elle débouche sur *Remergence* sorte de réexposition des sections 1 et 2, introduction comprise, suivies d'une coda.

Remergence

Nous évoquions plus haut les différentes manières de lier les sections entre elles : la sortie de *Mind Your Throats Please* est à cet égard intéressante. Le chaos achevé, le climat semble se calmer quelque peu. Pourtant, alors que d'abord caché au fond du mixage, l'introduction des cuivres est intégralement reprise, un nouveau désordre brouille les pistes. Une *Remergence* de bribes éparses des sections précédentes cherchent à renouer avec un ordre qui ne revient qu'avec la reprise de la grille harmonique du thème : séquence d'accords seule, car Geesin s'est plu ici à écrire un thème entièrement nouveau (› Exemple 26, p. 54). Le violoncelle est cette fois soutenu, en plus de l'orgue et de la basse, par un tapis harmonique joué aux cuivres. Les interventions de guitare *slide* sont différentes de la première fois. Si la première grille retrouve l'esprit de la première intervention, on entend clairement, lors de la

42. Nick Mason, entretien avec l'auteur, Londres, 4 juillet 2011.
43. Un grand merci à Philippe Lalitte (université de Bourgogne) qui a réalisé cette image pour nous.



Exemple 26. *Remergence* : nouveau motif.
© 1970 Pink Floyd music publishers limited / Roger Waters music overseas LTD*/ Lupus music Co LTD

deuxième intervention, trois guitares tandis que les cuivres ont un accompagnement également entièrement réécrit. La coda, qui rassemble l'ensemble de l'effectif, retrouve le caractère épique du début. Geesin propose un nouveau thème encore composé sur la même progression d'accords (› Exemple 27, p. 55).

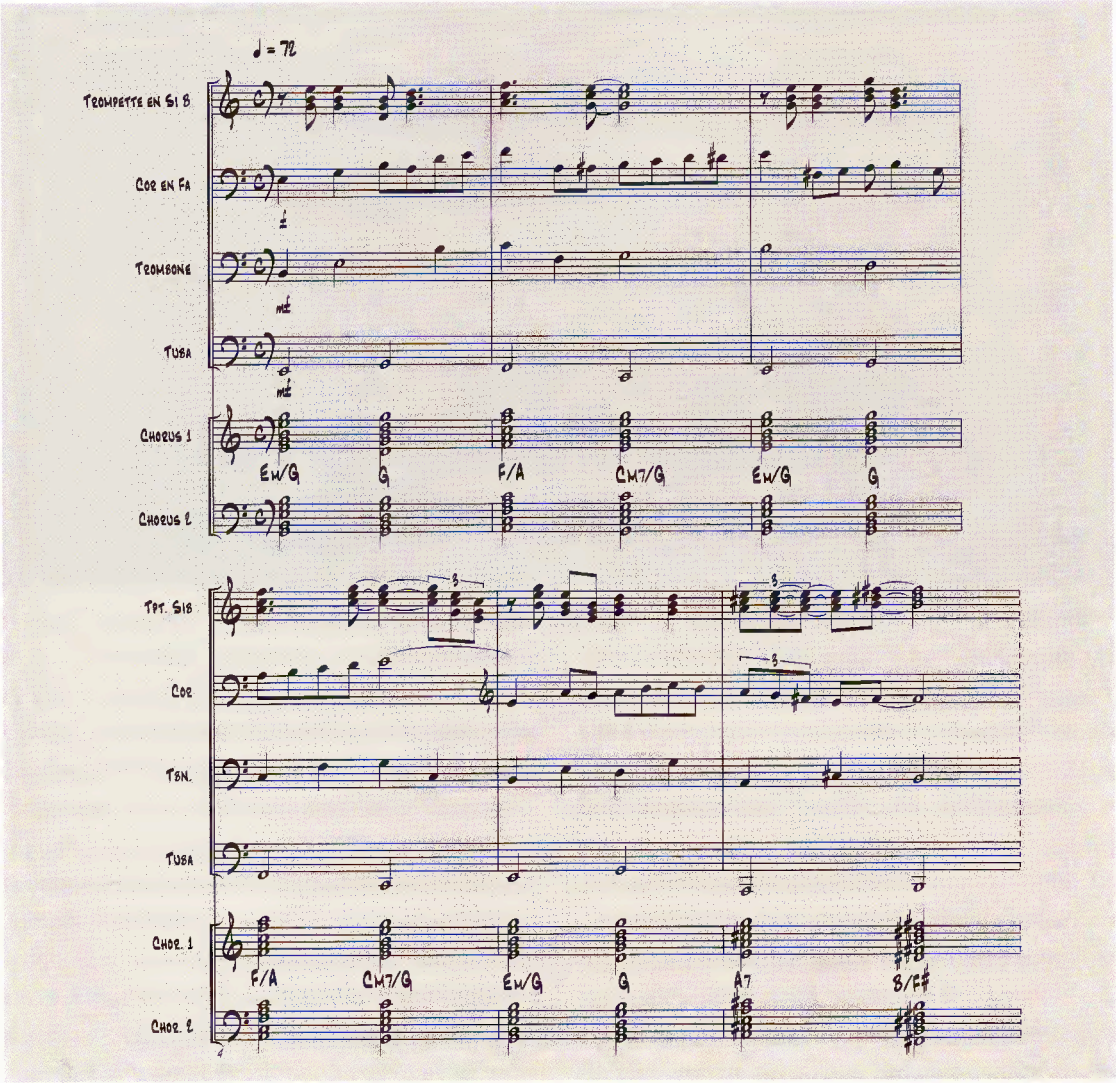
Final grandiose qui s'achève (signature floydienne également, le même accord conclut *A Saucerful of Secrets*) par une belle tierce picarde et un retentissant accord de *mi* majeur.

La face B

Renouant, en plus modeste, avec le principe qui avait guidé le disque studio *Ummagumma*, chaque musicien s'exprime à nouveau sous sa seule signature. Quatre, ou plutôt trois : Mason ne compose pas vraiment mais est « responsable » de l'enregistrement du petit déjeuner d'Alan (Stiles et non Parsons comme on le lit encore parfois).

If

Cette seconde face s'ouvre par la contribution de Roger Waters : un *If* empruntant certes son titre à Rudyard Kipling mais dont le contenu poétique reste toutefois éloigné. L'atmosphère est très proche de *Grandchester Meadows* et est d'ailleurs une caractéristique de cette période : un Floyd plus folk que rock, aux climats calmes, illustrant à merveille sa période pastorale, dont des titres comme



Exemple 27. *Remergence* : début du final, nouveau thème.
© 1970 Pink Floyd music publishers limited / Roger Waters music overseas LTD*/ Lupus music Co LTD

Green Is The Color, *Cirrus Minor* ou *Julia Dream* sont d'autres exemples.

Mais ce climat n'est pas forcément synonyme de paix et de sérénité. Le calme de la chanson est en réalité troublant, dérangeant. Le texte y joue un rôle évident. L'occasion pour nous de souligner ce qui, très vite, va prendre une place de premier ordre dans l'esthétique floydienne : le rôle de parolier de Waters.

Si son premier texte (*Take Up Thy Stethoscope And Walk*) manquait encore de personnalité, tout comme celui, empruntant largement à de la poésie chinoise de *Set The Controls For the Heart Of The Sun*, l'humour grinçant d'un Waters auteur commençait sérieusement à poindre dans le sarcastique *Caporal Clegg* – une belle réussite à nos yeux. Il n'est pas exagéré de dire qu'à partir de *Dark Side*, le Floyd devient également un « groupe à textes ». Loin des climats poétiques de Barrett, le Floyd va, sous l'emprise littéraire de Waters, s'affirmer comme une formation qui aura des choses à dire : réflexions sur la société, le business, l'aliénation, le mal-être… souvent le reflet de son seul parolier, jusqu'à l'implosion et un *Final Cut* présenté comme le reflet de la pensée watersienne jouée par Pink Floyd. *If* est une des amorces de ce malaise watersien. Membre du site français dédié à la musique du Floyd, l'auteur de la page consacrée à cette chanson, se cachant sous le pseudonyme de Blue Berry, note avec justesse :

© Coll. Ron Geesin.

Roger Waters et David Gilmour dans les studios d'Abbey Road, juin 1970.

« À l'inverse de *Grandchester Meadows* qui respirait une certaine sérénité dans une méditation contemplative de la nature, les paroles de *If* se situent dans un registre beaucoup plus torturé, où l'on dénote une certaine autoculpabilité névrotique : "Si j'étais bon, je te parlerais plus souvent, je comprendrais les espaces vides entre les amis…" Sa crainte de la folie, qui trouve certainement ses racines dans l'enfance de Waters, ainsi que dans sa relation avec Syd Barrett, est exposée sans détour : "Si je deviens fou, par pitié ne me plantez pas vos électrodes dans le cerveau, et me laisseras-tu participer au jeu ?" L'ambiance est lourde : "Si j'étais seul, je pleurerais ; si j'étais avec toi, je serais à la maison, et ennuyeux…" Avec un dandysme *typically british,* Waters cultive un désespoir profond que tempère tout juste une pointe d'humour lorsqu'il reprend le premier couplet en final en y ajoutant un mot, un seul : "Si j'étais un train, je serais en retard… à nouveau !" »[44]

Gilmour y délivre de belles interventions à la *slide* tandis que Mason et Wright restent extrêmement discrets.

Summer 68

La contribution de Wright, que nous avons déjà évoquée, est plus luxuriante. Il y déploie encore des sections à l'ambition symphonique, contrebalancées par des couplets plus « pop ». Dans l'esprit, la chanson est assez proche de *It Would Be So Nice*, et le texte évoque les amours passagères et sans lendemain avec une fille ou une groupie. Là aussi, sous le cynisme pointe un certain malaise. À une structure alternant couplets / refrains et pont instrumental (d'abord à la trompette solo puis avec une section de cuivres entièrement réalisés au mellotron), s'ajoute une sorte de « section lente » (« *Goodbye to you Charlotte Pringles due* »), avant une reprise, une fois encore en apothéose, des cuivres triomphants.

On peut signaler également l'existence d'une adaptation française de la chanson par un certain Michel Marceau. Paru en 1977 en 45 tours chez Pathé-Marconi EMI, les orchestrations (qui remplacent par exemple les cuivres par des voix) sont de Jean Musy[45] et le texte… d'Etienne Roda-Gil[46]. Substituant aux paroles originales du refrain (« *How do You feel?* ») un savoureux « Maquillez-vous les filles, c'est facile ! » Roda-Gil réalise une nouvelle fois l'exploit de livrer un de ces textes alambiqués dont il a le secret[47]. Cette adaptation n'est que, avouons-le, au mieux risible, au pire un scandale… Transigeons pour un jugement plus nuancé pour dire qu'elle n'est… guère intéressante[48]. Soulignons que Roda-Gil collabore dès 1987 avec Waters et écrit pour lui le livret de *Ça Ira*…

44. http://www.seedfloyd.fr/from-dawn-to-the-moon/if (page consultée en novembre 2011).
45. Compositeur et arrangeur français, on lui doit plusieurs musiques de film (*Papy fait de la Résistance*, plusieurs films de Jean-Claude Brisseau, *Clair de Femme* de Costa-Gavras) et de nombreux arrangements pour Joe Dassin, Aznavour, Duteil…
46. Né Esteve Roda-Gil en 1941, Etienne Roda-Gil est un parolier français. Il meurt en 2004.
47. Nous pensons au *Lac majeur* chanté par Mort Schuman ou bien au *Magnolias For Ever* de Claude François. Roda-Gil a aussi écrit, entre autres, pour Julien Clerc *(La Californie, Ce n'est rien, Si on chantait…)* et Vanessa Paradis *(Joe le taxi…)*.
48. Pour l'écouter (gratuitement et légalement) : http://www.bide-et-musique.com/song/4304.html (page consultée en novembre 2011).

Fat Old Sun

Fat Old Sun est peut-être le beau titre de cette 2e face. Les Floyd l'interprèteront souvent sur scène au début des années 1970 dans une version plus longue – trop parfois peut-être – et qui ne parvient pas à nos yeux – et nos oreilles – à la hauteur de cette version studio. Gilmour, peu satisfait du texte de *The Narrow Way* – sa précédente participation solitaire pour l'album studio d'*Ummagumma* – semble avoir un peu plus assumé ici son rôle. *Fat Old Sun* est sans doute une chanson plus sereine que les deux précédentes, même si une certaine nostalgie – alors que Gilmour n'a que 24 ans à l'époque ! – des climats de l'enfance apparait, sous-jacente. Une nostalgie pas obligatoirement triste mais plutôt apaisée qui revient dans le titre majeur du dernier opus studio du groupe, *High Hopes*. Clin d'œil par-delà les années : les mêmes cloches ouvrent l'un et l'autre titre.

C'est ici qu'il faut voir l'autre face, plus folk, moins *bluesy* donc, du guitariste. Une veine qui donne l'année suivante naissance à *A Pillow of Wind* (dans *Meddle*) et cinq ans plus tard à *Wish You Were Here* (la chanson). Elle est aussi l'occasion pour Gilmour de livrer un de ses plus beaux solos de guitare, nettement moins blues que celui de *Funky Dung*, un solo brillamment analysé par Wolf Marshall dans son étude des styles de Gilmour et Barrett[49].

Alan's Psychedelic Breakfast

Le disque s'achève par le controversé « petit déjeuner psychédélique d'Alan ». Trois morceaux (*Rise and Shine*, *Sunny Side Up* et *Morning Glory*) composent une suite ponctuée par les bruits faits par Alan Stiles (un *roadie*[50] du groupe que l'on peut voir sur la pochette d'*Ummagumma*) enregistrés dans la cuisine de Nick Mason. Les interventions de Stiles (bruits de corn-flakes versés dans récipient, œufs ou bacon en train de frire, déglutitions et commentaires du style « *Scrambled eggs, bacon, sausages, tomatoes, toast, coffee. Marmalade, I like marmalade. I don't like coffee* » passées dans un *delay*, donnent également l'occasion au groupe de jouer sur des manipulations de studio (le frottement d'une allumette au début du premier titre, le sifflement de la bouilloire à la fin de ce même titre et, une fois encore, la mise en boucle représentée par le robinet gouttant dans l'évier qui ouvre et clôt le titre).

Rise and Shine est, après des accords introductifs, un jeu sur des cellules passées dans un *delay* sur lequel se développeront ensuite des phrases de guitare et d'orgue.

Sunny Side Up se caractérise par un entrelacement de guitares acoustiques ponctuées par une *slide*.

Morning Glory enfin s'ouvre comme le premier morceau de la série. Les instruments s'accumulent petit à petit, pour achever cette suite en une sorte d'apothéose qui retombe ensuite sur la goutte d'eau s'échappant du robinet.

Les commentaires de Stiles, les bruits de cuisine, qui illustrent les intermèdes, sont également présents durant les titres.

Le morceau, loin d'être une réussite parfaite, mérite toutefois mieux que les commentaires souvent négatifs que l'on peut lire à son égard. Il illustre en tout cas cette dichotomie qui, à l'époque, caractérisait en partie le Floyd, entre performance scénique et exigence d'un enregistrement. La « réduction » du petit déjeuner aux quelques 13 minutes présentes sur l'album ne donnent qu'une maigre idée de ce que pouvait réaliser le groupe sur scène[51]. ■

49. Voir bibliographie.
50. Machiniste itinérant.
51. Lire p. 19 le commentaire de Michel Lancelot à la radio, le 23 janvier 1970.

Réception d'*Atom Heart Mother*

Dans la presse française

Premier numéro un du groupe dans les charts britanniques (imaginer qu'un tel album puisse atteindre cette place aujourd'hui semble tout bonnement impossible), l'album connut également un succès plus qu'honorable en France. Si l'on s'en tient aux deux magazines les plus représentatifs de la presse musicale rock au début des années 1970, *Best* et *Rock & Folk*, on s'aperçoit que la critique de l'album n'occupe cependant guère de place dans les colonnes de ces publications. Dans *Best*[1], quelques lignes signalent :

> « Ce cinquième L. P. du Floyd se vendra, sans aucun doute, très bien. Il a tout pour conquérir n'importe quel amoureux de cette musique, certes, belle et bien enlevée, mais d'une sophistication qui commence à devenir presque chronique sur les albums du Pink Floyd. Une recette doit, comme il se doit, se garder, mais il n'est pas mauvais parfois de l'accommoder à des nouvelles sauces. »

L'auteur de la critique souligne que les titres à retenir sont *Fat Old Sun*, *Atom Heart Mother* et... *Funky Dung* ! Étonnant quand on sait que ce dernier n'est qu'une partie du précédent ! Étonnant également quand, finalement, les titres à retenir constituent plus de la moitié d'un album qui pourtant ne semble pas trouver grâce aux yeux du rédacteur de la chronique...

Paul Alessandrini est, dans *Rock & Folk* un peu plus disert[2] :

> « Ce que laissait pressentir *Umma Gumma* [*sic*] mais surtout, déjà, *More* se confirme : le Pink Floyd s'éloigne de la folie interspatiale du premier disque pour épurer le son, assumer le dandysme anglais. Une Angleterre sublimée, celle du rite, des cérémonies : thé, *breakfast* [...] La folie de Syd Barrett est maintenant bien absente. Reste un désir d'élargir le son, d'amplifier la plénitude : ici, c'est l'adjonction du trombone [*sic*], des chœurs. Si l'on s'éloigne de toute violence, de toute définition satisfaisante de la *pop music*, reste un charme fascinant, mais de ceux qui semblent couler, apaisants [...] Il nous semble assister à une cérémonie au lyrisme ample et sans passion, un voyage qui n'est plus total, sidéral, mais qui est comme une promenade à travers la campagne anglaise peuplée de ses silences, de ses chuchotements, de ses bruits avortés. Une musique qui se referme, ne s'offre plus mais se satisfait d'elle-même, de son propre sommeil, de son charme irrésistible. »

Le Floyd, qui jouait le titre depuis près d'un an, emmène son dernier *opus* sur la route avec, parfois, l'appui d'un orchestre et d'un chœur. Cependant, les problèmes logistiques étaient tels que l'œuvre ne fut donnée, selon le recensement effectué par Vernon Fitch[3], que 19 fois tel que sur l'album, entre sa création le 27 juin 1970 à Bath et sa dernière présentation publique (par le Floyd) au Festival de musique classique de Montreux les 18 et 19 septembre 1971. Dans tous les autres concerts, le Floyd revient à une formation en quatuor qui, certes, bénéficie du travail mélodique apporté par Geesin (Gilmour prendra parfois le thème du violoncelle à la guitare) mais sera systématiquement tronquée et, au final, plus proche de la version « d'origine ».

Pour l'anecdote, la dernière française (avec chœur et orchestre) eut lieu le 12 juin 1971 au Palais des sports de Lyon, le Floyd était ce soir-là accompagné par le Philip Jones Brass Ensemble

1. *Best*, n° 29 (merci à Catherine Vernade de nous avoir procuré une copie de cette critique).
2. *Rock & Folk*, n° 47, décembre 1970.
3. V. Fitch, *op. cit.*, p. 24.

et le John Alldis Choir, ceux-là même qui créèrent l'œuvre en concert à Bath quelques mois plus tôt. Le concert fit l'objet d'une retransmission radio et d'un article conséquent dans le numéro 37 de la revue *Best*. Article peu enthousiaste par ailleurs, Hubert Francillard ouvrant son papier par cette impression peu amène : « Les quatre Anglais apparaîssent véritablement en perte de vitesse, à court d'inspiration, et se contentant de reprendre des procédés qui ont été à l'origine de leur célébrité. »

Sa vision d'*Atom* n'est guère plus réjouissante :

> « Le morceau joué [...] irrite quelque peu par les juxtapositions qui s'accointent. Œuvre très proche des essais symphoniques amorcés par Deep Purple et Renaissance[4], le titre lance un défi aux grandes fresques classiques, avec un orgue qui s'insinue un peu partout, sur des figures mélodiques répétitives assez simples, qui s'élance dans de grandes envolées propulsées par des cuivres et des chœurs qui confèrent à l'ensemble une "majestuosité" éclatante, avec une guitare avide d'ivresse, d'éparpillement, et sans cesse retenue, avec une batterie plus discrète qu'à l'accoutumée, pauvre dans sa libération. Cela permet à la beauté d'être toujours bien maniée, en dépit d'un thème qui donne lieu à peu de diversité... »

Un disque mal-aimé ?

Enthousiasme modéré donc pour une œuvre qui n'aura guère droit, dans les années qui suivent, à plus d'indulgence. En 1974, Hervé Picart dans sa revue de la discographie du groupe, écrivait dans *Best*[5] : « Cet album est sans nul doute le seul mauvais album qu'ait fait Pink Floyd. » La suite traduit bien cependant le reproche fait, à l'époque, par la critique à un rock progressif qui connut son apogée aux alentours de 1973-1974 et alors qu'un retour à un rock plus brut, plus immédiat, commençait à sérieusement se faire sentir.

> « Pensez donc : d'un côté cette œuvre pompeuse, bâtarde et sage d'*Atom Heart Mother* avait de quoi réjouir notre intellectualisme petit-bourgeois (ouah ! Du rock avec grand orchestre et chœurs !). De l'autre, le petit-déjeuner-bruitage sur fond de bonne musique. Berk. »

Trois ans plus tard, dans un *Rock & Folk* consacré au Floyd, c'est Benoît Feller qui, quoique sensiblement plus indulgent, estimait que :

> « Les sensations charriées par l'album ont une immense force et [que] cette musique doit être écoutée beaucoup pour révéler tout son pouvoir. Le son est lourd, chargé, pesant. La présence des cuivres, les sonorités d'apocalypse que Rick Wright tire de ses machines créent cette sensation de masse en mouvement, d'expectative inquiète qui, au fil du titre *Atom Heart Mother,* aboutit à des instants de terreur pure et simple [...] Évocation évidente, que renforce un intérieur de pochette flou, malsain, des cauchemars d'un mauvais voyage acide. À ce niveau l'entreprise est une réussite. Mais on peut préférer à cet univers mentalement éprouvant les climats solaires d'antan, la lumière de *One of These Days* et de *Echoes* dans *Meddle.* »[6]

Il faut attendre les années 1990 pour que l'album soit enfin reconsidéré à sa plus juste valeur.

La critique la plus récente de l'album est sans doute celle livrée par Aymeric Leroy dans le numéro spécial de *Vibrations* consacré au groupe (numéro de mai 2011). L'auteur du passionnant *Pink Floyd, plongée dans l'œuvre d'un groupe paradoxal* écrit fort justement :

> « Si l'on fait abstraction de la problématique d'une fusion rock/classique forcément discutable, le résultat tient plutôt bien la route. Il symbolise, au-delà de l'expérience orchestrale sans lendemain, l'évolution du Floyd vers le rock progressif, autrement dit vers un propos plus structuré, moins improvisé. »

Atom Heart Mother vu par les membres du Floyd

Certes la critique a le droit de considérer comme bon lui semble ce que les artistes offrent au public. Mais *quid* des membres du groupe ?

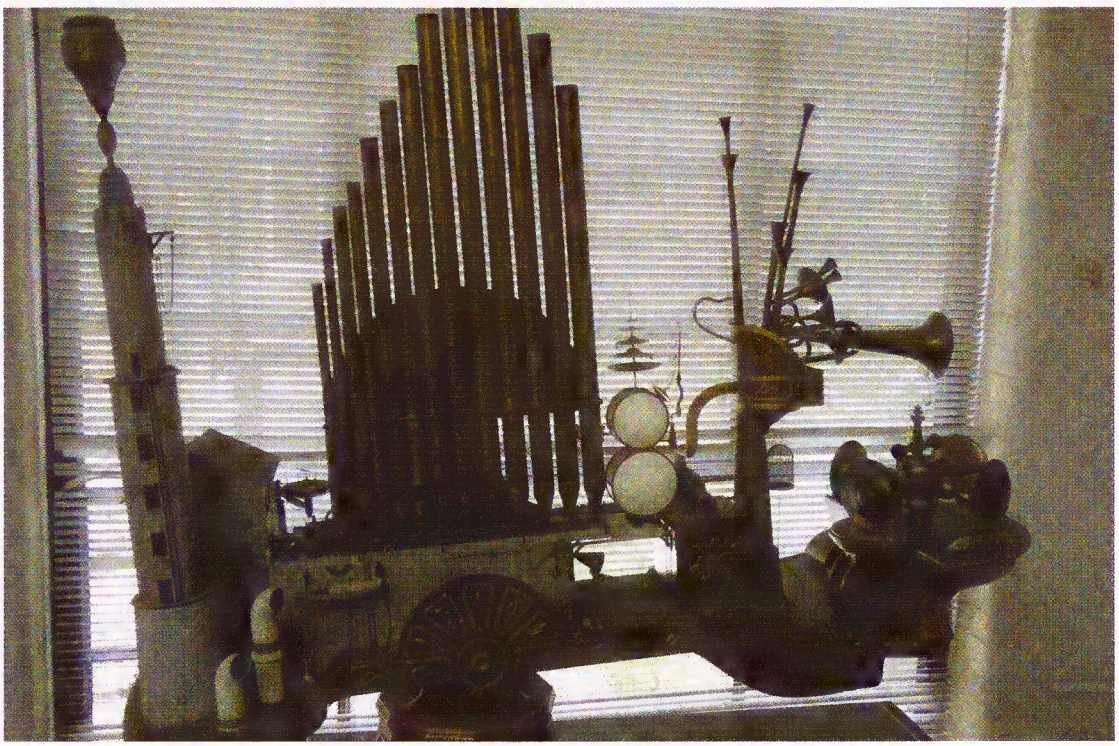
Atom Heart Mother semble avoir un statut particulier dans l'esprit du groupe. Sorte de disque charnière, expérimental, à ranger aux côtés d'*Ummagumma*. Ron Geesin nous faisait remarquer cependant qu'il ne faut pas confondre la pièce *Atom Heart Mother* et l'ensemble de l'album. Certes. Mais lors de la parution du

4. Groupe de rock progressif britannique qui sort son premier opus au titre éponyme en 1970. La musique de Renaissance fusionne alors influences rock, folk et musique classique.
5. *Best*, n° 69, avril 1974, p. 75.
6. *Rock & Folk*, n° 122, mars 1977, p. 95.

somptueux coffret *Shine On* en 1992, trois albums étaient absents de cette gigantesque rétrospective qui, par ailleurs, proposait un CD bonus des premiers singles incluant le négligé *Point Me At The Sky*[7]. Ces trois albums n'étaient autres que le séminal *Piper*, *Ummagumma* et *Atom Heart Mother*... Pour Gilmour, l'absence des deux derniers cités est due au simple fait qu'ils eurent à choisir les albums qu'ils pensaient être les plus importants. « Bien qu'*Atom Heart Mother* ait quelques indications et directions où nous irions finalement, il n'est pas aussi important que *Meddle*. J'aurais aimé inclure tout, mais nous ne pouvions pas, à cause des contraintes des prix. La maison de disque sentait que si le prix du coffret se montait à plus de 200 dollars, les gens ne l'achèteraient pas. »[8] *Money... get back*[9].

Mason, en novembre 1987, pensait que « *Atom Heart Mother* a beau être un morceau [...] très prétentieux », il en appréciait toujours « les passages vocaux arrangés par Ron Geesin. C'était une expérience musicale très gratifiante »[10]. Waters, dès 1984, s'il reprenait *If* lors de ses tournées, déclarait haut et fort que jamais il ne rejouerait *Atom* : « Je ne pourrai pas jouer ce que je n'aime pas. Si on me disait : "Voilà un million de livres sterling, jouez *Atom Heart Mother*", je répondrais : "Vous voulez rire !" »[11] Gilmour – qui, semble-t-il, ne put obtenir que le titre soit inclus dans la compilation *Echoes* – se remit à jouer dès son retour sur scène en solitaire en 2001, *Fat Old Sun*, en une version plus fidèle à celle enregistrée que les prestations live de 1970-1971. La face B, considérée en son temps comme du pur remplissage reviendrait en grâce face à un *magnum opus* méprisé ? Destin étrange donc pour ce disque étape, premier numéro 1 dans une carrière qui atteint peu de temps après les sommets, *Atom Heart Mother* jouit aujourd'hui, auprès d'un public de connaisseurs, d'une réputation que, *in fine*, on peut considérer comme méritée.

Dernier avatar de l'œuvre, en juin 2008, Ron Geesin en a proposé une version allongée (le solo de violoncelle et les chœurs en langage imaginaire notamment) qui fut donnée lors de deux soirées. Au cours de l'une d'entre-elles, David Gilmour *himself* vint rejouer une œuvre qu'il n'avait plus interprétée en public depuis plus de 35 ans[12]. ■



© Photo Philippe Gonin

Maquette créée pour la pochette de l'album *Relics*. Collection particulière de l'auteur.

7. Ce disque bonus n'ayant jamais été disponible en dehors du coffret et celui-ci étant désormais indisponible, *Point Me At The Sky* se trouve, de fait, à nouveau absent de la discographie disponible.
8. A. di Perna, « *Careful With That Axe* » (entretien avec David Gilmour), *Guitar World*, février 1993, p. 76.
9. *Atom Heart Mother* était toutefois disponible en CD depuis 1985. Une version remasterisée avec un packaging plus luxueux dû à Thogerson est publiée en 1994. Le coffret *Oh By The Way*, sorti en 2007 inclut toute la discographie. Le CD bonus (avec *Point Me*) en moins...
10. *Guitare & Claviers*, n° 79, novembre 1987, p. 74.
11. DVD *Rock Milestones, Pink Floyd's Atom Heart Mother*, 2007.
12. On peut en voir un bref extrait sur YouTube, filmé par un spectateur à cette adresse : http://www.youtube.com/watch?v=U4mrwqL7IL4&feature=related (consultée en novembre 2011).

Conclusion

Lyon 2002. Avant que les programmes du baccalauréat ne s'en emparent, *Atom Heart Mother* a été l'objet d'un projet réunissant des lycéens, des cuivres issus d'un conservatoire et d'un groupe de rock dont la plupart des membres étaient étudiants en musicologie. Le projet, appelé *The Amazing Pudding*, fut donné en concert il y a dix ans, les 3 et 4 avril 2002 au Transbordeur de Lyon. 300 lycéens sur scène chantèrent ces deux soirs-là, sous la direction de Jean-Claude Guérinot et en présence de Ron Geesin, un programme où furent interprétées des pièces de U2, Queen et, surtout, Pink Floyd : *In The Flesh*, *Another Brick in The Wall part II*, *The Great Gig in The Sky*, *Summer 68* et *Atom Heart Mother*.

L'association ARCIS fut maitre d'œuvre d'un projet dont le directeur artistique n'était autre que l'auteur de ces lignes qui, ces soirs-là, tenait sur scène les parties de guitare. Le second concert fit l'objet d'un film et d'un making of, tous deux réalisés par Patrick Chiuzzi et furent diffusés en boucle sur la chaine câblée Cité-Télévision (coproductrice du film)[1]. C'est un extrait de ce concert que l'on peut voir sur le site du CNDP (espace dédié à la collection « Arts au singulier »).

2011. La musique du Floyd est toujours là et, surtout, attire toujours autant d'auditeurs, par-delà les générations. Signe d'un « commerce » bien rôdé ? Sans doute en partie, mais s'en tenir là serait faire affront à la vraie qualité d'un groupe qui sut défricher des terrains. Selon que l'on se place dans telle ou telle mouvance actuelle, on préférera l'unique album « barrettien » à tout le reste ou bien on se concentrera sur la période qui, justement, court de *A Saucerful of Secrets* à *Meddle*, le succès planétaire de *Dark Side of The Moon* restant suspect aux yeux des puristes. Mais qu'est *Dark Side* sinon le résultat de toutes ces années de recherches et d'errements parfois ? Un projet comme *The Man and The Journey* mais cohérent et mieux produit ? Plus lisse diront encore les mêmes puristes… Plus mûr, plus adulte rétorqueront d'autres. Mais le rock doit-il être un jour adulte ? Vaste question… pour laquelle nous n'avons pas de réponse définitive.

Aujourd'hui, l'accès à des dizaines de musique différentes, grâce à Internet, aux écoutes libres, aux téléchargements pas toujours très légaux est peut-être bien plus « facile ». Mais l'abondance n'est pas forcément un bien : encore, faut-il pouvoir séparer le bon grain de l'ivraie, savoir ne pas se contenter de musiques jetables et éphémères… Que cette étude d'*Atom Heart Mother* ouvre des horizons à ceux qui nous liront et mieux encore ceux qui, encore et encore, écouteront cet album, iront voir ailleurs, auront la curiosité de découvrir ce qu'il y a autour et le pari, s'il s'agit de cela, sera gagné.

Le rock à 60 ans. Il fait désormais partie de l'histoire de la musique et le Floyd est sans contestation possible une des pièces maitresses de cette histoire de la musique du XX^e siècle. ■

1. Des informations sur ce film sont disponibles à cette adresse : www.film-documentaire.fr, entrez « Pink Floyd, Queen et U2… au lycée » dans le moteur de recherche (consultée en novembre 2011).

Bibliographie

L'indispensable en français

- **Blake Mark,** *Pigs Might Fly : l'histoire cachée de Pink Floyd*, Paris, Tournon, 2008.
- **Leroy Aymeric,** *Pink Floyd : plongée dans l'œuvre d'un groupe paradoxal*, Marseille, Le mot et le reste, 2009.
- **Mason Nick,** *Pink Floyd : l'histoire selon Nick Mason*, Paris, Éditions EPA, 2007.
- **Povey Glenn,** *Pink Floyd*, Paris, Éditions Place des Victoires, 2009.
- **Willis Tim,** *Syd Barrett, le génie perdu de Pink Floyd*, Bègles, Le Castor astral, 2004.
- Enfin, le fanzine francophone sur Pink Floyd, *Speak To m(E)*, souvent riche d'articles fort bien documentés, en est, à l'heure actuelle, à sa quatrième livraison. On peut se le procurer à l'adresse suivante : www.speak2me-zine.net.

L'indispensable en anglais

- **Fitch Vernon,** *The Pink Floyd Encyclopedia*, Burlington, Collector's Guide Publishing Inc., 2005.
- **Harris John,** *The Dark Side of The Moon*, New York, Da Capo Press, 2005.
- **Mason Nick,** « *Technology, The Studio, Music* », in N. Cook, E. Clarke, D. Leech-Wilkinson et J. Rink (éd.), *The Cambridge Companion to Recorded Music*, Cambridge University Press, 2009.
- **Reising Russell,** *Speak to Me: The Legacy of Pink Floyd's, The Dark Side of The Moon*, Aldershot, Ashgate, 2005.
- **Schaffner Nicholas,** *Saucerful of Secrets: The Pink Floyd Odyssey*, Londres, Helter Skelter, 2005.
- **Thorgerson Storm,** *Mind Over Matter, The Images of Pink Floyd*, Londres, Sanctuary Publishing, 3e éd., 2003.

Pour les guitaristes

- **Marshall Wolf,** *Pink Floyd Early Classics: a Step-by-Step Breakdown of The Guitar Styles and Techniques of Syd Barrett and David Gilmour*, Milwaukee, Hal Leonard, 2001.

Deux numéros de *Guitar Collector* ont été consacrés au Floyd, ce sont les numéros 12 (1997) et 44 (2005).

Webographie

Sites officiels

- **Le site du groupe :** www.pinkfloyd.com
- **Le site de David Gilmour :** www.davidgilmour.com
- **Le site de Roger Waters :** www.rogerwaters.com
- **Le site de Ron Geesin :** www.rongeesin.com
- **Le site consacré à Syd Barrett :** www.sydbarrett.com
- **Le site de Storm Thorgerson :** www.stormthorgerson.com

Sites de fans (sélection)

- **Certainement le site en français le plus intéressant et le plus complet :** www.seedfloyd.fr
- **La même chose mais en anglais :** www.neptunepinkfloyd.co.uk
- **Pour tout savoir sur le matériel de Gilmour :** www.gilmourish.com

Discographie

NB : Les références pouvant varier, nous n'indiquons dans ce guide d'écoute que les titres des albums, les interprètes et le label.

- **Pink Floyd,** *The Piper at The Gate of The Dawn*, EMI, Columbia.
- **Pink Floyd,** *A Saucerful of Secrets,* EMI, Columbia.
- **Pink Floyd,** *More*, EMI, Columbia.
- **Pink Floyd,** *Ummagumma*, EMI, Harvest.
- **Syd Barrett,** *The Madcap Laughs*, EMI, Harvest.
- **Syd Barrett,** *Barrett*, EMI, Harvest.
- **Ron Geesin et Roger Waters,** *Music From The Body*, EMI.
- **Ron Geesin,** *A Raise of Eyebrows / As He Stands*, See For Miles.
- **Ron Geesin,** *Hystery*, Cherry Red Records.
- **Deep Purple,** *Concerto For Group and Orchestra*, EMI.
- **Moody Blues,** *The Days of Future Past*, DERAM.
- **The Nice,** *Five Bridges*, Virgin Japan (import).

Vidéographie

- *The World's Greatest Albums, Pink Floyd's Atom Heart Mother, The Essential Albums Of All Time*, DVD. Art House Classics Ltd, 2005. (Il s'agit d'une seconde édition, la première éditée par Hurricane International Ltd dans la collection « Rock Milestones » semble ne plus être disponible. Il ne s'agit pas d'un DVD officiel approuvé par le groupe, mais il contient le témoignage de Ron Geesin et une courte analyse par Allan Moore, professeur à l'université de Surrey. Mais il contient, aussi, une grosse erreur, confondant les sections).
- *Rock Milestones, Pink Floyd's Ummagumma*, DVD, Hurricane International Ltd. Contient le témoignage de Norman Smith, 2006.
- *The Pink Floyd and Syd Barrett Story*, DVD, Otmoor Productions Ltd/BBC, 2001.
- *Pink Floyd Live at Pompeii, The Director's Cut*, DVD Universal, 2003. Même si cette version contient des images inédites du groupe, on peut préférer la version originale, éditée uniquement en VHS et donc aujourd'hui indisponible.
- On trouve sur le site de l'INA (en téléchargement légal et payant) le film du concert de Saint-Tropez en aout 1970 (émission « POP 2 »).

Imprimé sur les presses de Jouve
1, rue du Docteur Sauvé - 53100 Mayenne
Dépôt légal : 4e trimestre 2011

Pink Floyd et la tentation symphonique : l'expérience *Atom Heart Mother*

Lorsqu'*Atom Heart Mother* parait au mois d'octobre 1970, le Floyd a déjà publié quatre albums officiels en à peine trois années d'existence. Le groupe, considéré encore comme « expérimental », y apporte sa contribution au rock symphonique en vogue à la fin des sixties. Il a fait appel pour l'occasion à un cinquième homme, compositeur et manipulateur de sons : Ron Geesin.
Cet ouvrage tente de mettre en lumière le processus de création qui a conduit la pièce de ses premières représentations, début 1970, à sa version achevée, parue en disque en octobre de la même année. Il la met en perspective avec le travail du Floyd des années 1960.
L'étude de l'œuvre se fonde à la fois sur la partition de Geesin et sur une analyse purement auditive. Nous nous efforçons de révéler comment, dans cette œuvre hybride, qui s'est pourtant révélée au final une réussite, s'est faite la fusion entre musiques savante et populaire. Grâce à des méthodes analytiques « traditionnelles » et au recours à l'informatique, nous dégageons certains éléments clefs permettant une appréhension globale de cette œuvre unique dans le parcours du groupe.
Richement illustré, l'ouvrage propose des photographies en partie inédites des séances d'enregistrement à Abbey Road d'*Atom Heart Mother*. La préface est signée Ron Geesin.

L'auteur, Philippe Gonin, guitariste, spécialiste de l'analyse et de l'histoire des musiques actuelles, enseigne à l'université de Bourgogne. Auteur d'ouvrages consacrés à Jimi Hendrix (Éditions Symétrie) ou Magma (Éditions Le mot et le reste), il prépare actuellement un opus consacré au groupe rennais Marquis de Sade (Éditions Camion Blanc). Chercheur permanent du Centre Georges-Chevrier (UMR CNRS uB 5605), il est également membre de la branche Europe de l'International Association for the Study of Popular Music (IASPM).

« Arts au singulier » propose une synthèse richement documentée et illustrée sur une œuvre, un corpus d'œuvres ou une thématique artistique. La collection s'intéresse à tous les domaines des arts.

9 782240 032621
12,90 €
Réf. : 755A3816

ministère
éducation
nationale
jeunesse
vie associative